Das Burgtheater.

Laube.

Das Burgtheater.

Ein Beitrag

zur

Deutschen Theater-Geschichte.

Von

Heinrich Laube.

Leipzig

Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber.

1868.

Das Burgtheater.

I.

Bis zum Jahre 1780 sind viele Punkte unklar und widerspruchsvoll über die Stätte und über das Haus, welches unter dem Namen „Burgtheater“ eine so große Rolle spielen sollte in der Geschichte des deutschen Theaters.

Der verstorbene Graf Moritz Dietrichstein, zu wiederholten Malen und immer längere Zeit Chef dieses Theaters, hat Alles gesammelt, was auf die Geschichte des Burgtheaters eine Beziehung hatte, und hat mir Alles mitgetheilt. Aber auch aus seiner Mittheilung wurde nicht Alles klar über die Benutzung und allmälige Erweiterung des jetzigen Hauses.

Im Jahre 1740 — schreibt er — war an demselbigen Orte noch ein Ballhaus. Ballhaus im damaligen Sinne, nicht im jetzigen. Aus Frankreich stammte die Sitte, in gedecktem Raume Ball zu schlagen, und dadurch zu jeder Zeit eine starke Leibesübung haben zu können.

Im Jahre 1756 — schreibt er weiter — wurde das Theater gegen den Michaelsplatz um sechs Logen vorgerückt durch den Architekten Michel, von welchem er nicht weiß, ob er ein Franzose oder ein Belgier gewesen.

Man sieht jetzt immer noch am Plafond des Burgtheaters eiserne Klammern. Sie sollen den Punkt bezeichnen, von welchem aus das Theater erweitert worden ist. Da die Erweiterung sich auf Logen bezieht und gegen den Michaelsplatz stattgefunden hat,

so scheint daraus hervorzugehen, daß die Bühne damals auf der inneren Seite der Burg gewesen ist, nicht wie jetzt auf der Seite des Michaelsplatzes.

Im Jahre 1780 — schreibt er endlich — ist es (ohne Vergrößerung) zu einem Theater umgestaltet worden mit acht Logen auf jeder Seite, die Kammerherrnloge in der Mitte und im Proscenium zwei Logen übereinander.

Theater aber war es doch schon lange. Soll damit nur eine Veränderung in der öffentlichen Benennung gemeint sein?

Fragen wir also eine zweite Quelle. Ein alter Schauspieler, Dr. Weidmann, hat in der „Wiener Theaterzeitung" 1860 „Beiträge zur Geschichte des k. k. Hofburgtheaters" veröffentlicht, und da wird abweichend Folgendes berichtet:

„Im Jahre 1741 ward das heutige Hofburgtheater nach einem von Weiskern entworfenen Plane mit Gutheißung des Hofes für die „„deutschen Komödianten"" erbaut." Dies sei — fährt er fort — einmal vom Director Sellier, und nochmals im Jahre 1751 vom Baron Lopresti vergrößert worden. „Im Jahre 1760" schließt er — „erhielt das Theater an der Burg durch den Grafen Durazzo seine gegenwärtige äußere Gestalt mit dem Fronten gegen den Michaelsplatz."

Wir sehen also: die Mythe hüllt die Entstehung des Kunsttempels in ihre Wolken, was ja bei wichtigen Gebäuden in der Ordnung ist.

So viel ist indeß gewiß: die erste äußerliche Wiege des deutschen Schauspieles in Wien war das Burgtheater nicht. Diese Wiege stand auf dem Mehlmarkte und war eine Bretterbude. Dort wurden die deutschen Hanswurstspiele aufgeführt, welche zu Anfange des achtzehnten Jahrhunderts das deutsche Theater bedeuteten, und welche in Wien diese Bedeutung ein halbes Jahrhundert festgehalten haben, ja noch länger.

Der Kampf gegen die Burleske begann allerdings schon in den

vierziger Jahren, aber dieser Kampf führte noch zu wiederholten Niederlagen des sogenannten regelmäßigen Schauspiels und zu wiederholten Auferstehungs-Triumphen der Burleske. Erst zwischen 1770 und 1780 stellte sich der Begriff fest, welchen wir noch heutigen Tages mit dem Wort: „Burgtheater“ bezeichnen.

Die Theaterereignisse selbst, welche dahin führten, verliefen in folgender Gestalt:

Für die Italiener hatte der Wiener Magistrat ein Theater am Kärnthnerthore erbaut. Dies erhielten die deutschen Komödianten zum Schauplatze eines deutschen Theaters, und 1708 siedelte Stranitzky mit seinen Collegen vom Mehlmarkte in dies Theater über. Das Kärnthnerthor-Theater war also das erste stehende deutsche Theater in Wien.

Bis zu seinem Tode — 1728 — schwang hier der sehr begabte Stranitzky seine Pritsche und beherrschte den Wiener Geschmack. Er sorgte auch noch vor seinem Tode für die Zukunft der Burleske: er stellte dem Publicum seinen Nachfolger vor in der Person Gottfried Prehauser's, der aus den „drei Laufern“ am Kohlmarkt stammte. Der junge Hanswurst kniete nieder und bat die Anwesenden um Gotteswillen! sie möchten doch über ihn lachen! Die Anwesenden thaten es, und die Zukunft der Burleske war gesichert. Andreas Schröter trat ein als Großsprecher — eine schon bei den Römern erscheinende Theaterfigur, — Leinhaaß als Pantalon, Maria Anna Nuthin als Colombine, und dem also innerlich wohlversehenen Possentheater ward unter Borosini und Sellier auf zwanzig Jahre das Privilegium des deutschen Theaters verliehen, es ward also bis gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts das Possenspiel fest eingebürgert.

Dies gerade war der Zeitraum — 1730—50, — in welchem Deutschland die erste große Anstrengung machte, ein gebildetes Schauspiel zu gewinnen, eine Anstrengung, welche im Wesentlichen gelang. Der Anstoß zu dieser schöpferischen Reform ging von den

Mittelstaaten aus und von den Mittelstädten. Wien und Berlin spielten keine Rolle dabei. Berlin am wenigsten; es verhielt sich besonders träg. Es bekam eben 1740 schon einen König, welcher sich für die deutsche Literatur gar nicht interessirte, und die schlesischen Kriege, welche er entzündete, nahmen es so übel wie Wien in Anspruch. Kleine Fürsten, wie die von Braunschweig, von Mecklenburg und besonders von Holstein nahmen sich zuerst des Findelkindes „deutsches Theater" an, und Städte wie Leipzig, Gotha, Hamburg traten an die Spitze der Reform. Jene kleinen Fürstenthümer, Gotha eingeschlossen, errichteten die ersten Hoftheater, und Leipzig begann unter der Direction der Frau Neuberin principiell die Gründung eines gebildeten Schauspiels. Die Namen „Neuberin", „Eckhof", „Lessing" bezeichnen die Stufen der aufstrebenden deutschen Bühne.

Vom Jahre 1730 etwa datirt der Begriff des gebildeten deutschen Theaters. Da blühte die Direction der Neuberin auf in Leipzig unter der Aegide Gottscheds. 1737 wurde der Hanswurst verbrannt. Man hat Gottsched mit Recht „gottschädlich" genannt, weil er ein Pedant war und den Gott der Kunst wirklich nicht kannte. Aber der streng beginnenden Form war er förderlich. Die Entwickelungen gehen stufenweise, und die erste nöthige Stufe war: eine enge, knappe Form hinein zu bauen in die wüste Wirthschaft des extemporirenden Bandenspieles, welches herrschte. Aber auch dies Bandenspiel war schon dem deutschen Theater in Wien voraus. Staatsactiones, englische Komödie, plumpe Posse bildeten das Repertoire. Jedes war schätzbar als fruchtbares Korn, und jedes ist auch später entwickelt worden: die Staatsaction zum historischen Schauspiele, die englische Komödie zum bürgerlichen Schauspiele und die Posse zum Lustspiele. So wie dies Repertoire damals wucherte, war es Unkraut, welches schonungslos gejätet werden mußte. Es war ungethümer Stoff; eine Form that noth, auch wenn diese Form zunächst verarmen sollte.

Diese Grundaufgabe löste die Neuberin mit bewunderns-werther Energie. Sie ist die Mutter des deutschen Schauspiels; viel mehr, als Gottsched Vater war. Sie besaß den Instinct der Schöpfung, welcher etwas ganz Anderes war und wurde, als der blos formalistische Sinn Gottsched's ahnte. Sie war productiv und hatte den Kern und Saft der bis dahin wüsten Komödie ganz und gar in sich, während Gottsched davon Nichts besaß. Er war vom Humor verlassen, sie war reich daran. Sie erfand, sie extemporirte sogar ebenfalls, wenn's augenblicklich nöthig war, kurz, sie war eine lebensvolle Natur und ein künstlerischer Charakter. Daß sie dabei auch ein starker bürgerlicher Charakter war, welcher Ordnung hielt, welcher streng einen Strich segelte, welcher Opfer brachte mit Bewußtsein und Tapferkeit, das war entscheidend. Man respectirte das, und dies moralische Ansehen war dem verachteten Komödiantenleben unschätzbar. Das moralische Moment stützte das literarische.

Sie konnte aber natürlich mit aller Kraft der Ausführung nur einen Anfang bereiten. Sie konnte nicht auch die Stücke schaffen, sie mußte froh sein, wenn sie verschafft wurden. Diese Verschaffung geschah mit Hülfe des französischen Theaters. Die dramatische Literatur aus der Epoche Ludwig's XIV. bildete die Grundlage zu dem entstehenden regelmäßigen Schauspiel in Deutschland. Von Seiten Gottsched's in pedantischer Ueberschätzung der entlehnten Form, von Seiten der Neuberin in deutlicher Einsicht, daß dies nicht genüge und daß Kräfte erwachsen müßten in Deutschland, welche mit eigener Schöpfungskraft den Inhalt brächten für die Reform.

In der That wuchs auch der wahre Führer neben ihr auf in Leipzig, und der junge Lessing fing neben ihr an, es mit kleinen Stücken zu versuchen.

Aber ein paar Jahrzehnte vergingen, ehe Anfang und Uebergang sich so weit entwickelten, daß von einem echten Neuen die Rede

sein konnte. Die Ueberzeugung war bald da, daß die enge französische Tragödie dem deutschen Bedürfnisse nicht genüge, und mannigfaltige Bestrebungen machten sich geltend, die enge Form zu erweitern, die fremden Stoffe durch näherliegende zu ersetzen. Elias von Schlegel, Weiße und Gellert waren in dieser Richtung thätig; Gellert besonders in der wahrhaftigen einfachen Form des bürgerlichen Vaterlandes, und die Popularität seiner harmlosen Scherzspiele wurde ein deutlicher Fingerzeig, daß ansprechendes Leben des Theaters im schlichten Heimathsleben zu suchen und zu finden sei.

Einige tüchtige Schauspieler halfen mit Talent und Charakterkraft, daß diese Uebergangszeit überstanden wurde und kein Rückfall eintrat in das überwundene rohe Wesen. Eckhof ist unter ihnen die Hauptfigur; die Ackermann'sche Gesellschaft, bei welcher Schröder aufwuchs, die wichtigste Corporation in jener Uebergangszeit.

Der wahre Führer entwickelte sich in Gotthold Ephraim Lessing. Die Grundsätze, welche er in sich ausbildete und durch seine Stücke bethätigte, wurden das Gesetzbuch des deutschen Theaters, ein Gesetzbuch, welches noch heute in Kraft und Wahrheit besteht.

1755 erschien sein erstes größeres Stück „Miß Sara Sampson" und wurde in Hamburg gegeben. Es machte die Runde über alle besseren Bühnen und außerordentlichen Eindruck. 1767 erst folgte „Minna von Barnhelm", 1772 „Emilia Galotti".

1775 reiste Lessing auf dem Wege nach Italien durch Wien und ward zur Berathung gezogen über das deutsche Schauspiel in Wien. Ja, es war die Rede davon, ihn für das Burgtheater zu gewinnen.

Wie war nun in Wien die Entwickelung des deutschen Theaters vorwärtsgegangen neben den Reformen in Deutschland? Langsam, unter immerwährender Störung, unter häufigem Rückfall.

Bis zum Jahre 1747 herrschte die Burleske im Kärnthnerthor-Theater ungestört und unumschränkt. Sie hatte sich im Personal fortwährend und glücklich verstärkt; Weißkern, Kurz und Kurzin,

Mayberg und Huber hatten das Contingent vermehrt, und es ist nicht zu verkennen, daß sie alle sehr begabte Leute waren für fröhliche, possenhafte Komödie. Sie schufen sich immer neue Narrencharaktere und waren darin geradezu schöpferisch: Kurz erweiterte die stehenden Masken mit einem ungezogenen, lüderlichen Buben, welcher Bernardon genannt wurde, Weißkern war Odoardo, Schröter Bramarbas, Huber Leander. Letzterer erwies sich sogar von bedeutungsvoller Originalität, er schuf eine heimathliche stehende Figur: den Leopoldl, welchem später der „Salzburger Bauer" zur Seite trat. Es entwickelte sich aus den italienischen Masken allmälig eine wirklich lebendige Localposse, welche nie und nirgend ihre Anziehungskraft versagt, und die Unmittelbarkeit voraus hat vor dem gebildeten Schauspiele. Der spätere Staberl und der neueste Nestroy sind Enkel und Urenkel dieser Richtung. Wenn die eigene Erfindung nicht zureichte, so nahm man spanische, wälsche und französische Stücke vor, um einen neuen Leitfaden für den Stoff zu haben. Aus der Handlung dieser fremden Stücke verfertigte man ein Scenarium, und füllte dies aus mit extemporirten Späßen. „Diese Leute" — sagt ein alter Bericht — „hatten es so weit gebracht, daß ihnen im Extemporiren keine Truppe gleichkam; man beobachtete keine langweilige Scene, selbst die ohne den Narren wurden lebhaft."

Ein Schauspieler Namens Weidner brachte Anno 1747 eine Unterbrechung in dies talentvolle, aber wüste Theatertreiben. Er setzte es durch, daß ein regelmäßiges Stück „von draußen" gegeben wurde. Es war ein Trauerspiel in Versen „Die Allemannischen Brüder" von Krüger aus Danzig. Der Contrast war grell, aber er machte Glück. Das Stück gefiel und konnte oft wiederholt werden. Man fragte nun nach den Theaterzuständen „draußen", und als es allgemeiner bekannt wurde, daß die Neuber'sche und Schönemann'sche Gesellschaft schon seit Jahren regelmäßige Stücke aufführten, da verlangte man nun auch nach solchen Stücken. Obiger

Herr Sellier nahm sich der Sache an und verschrieb von der Neuber'schen Gesellschaft mehrere Mitglieder: Koch und Kochin, Heydrich und Mademoiselle Lorenzin mit der ausdrücklichen Klausel: zu studirten Stücken.

Diese Nachricht fiel wie eine Bombe unter die Führer der Burleske, und nachdem sie sich gesammelt, riefen Weißkern, Prehauser und Kurz: Das können wir auch! Und das werden wir beweisen!

Und wirklich, wie geschickte Feldherren beuteten sie die drohende Lage aus: sie setzten selbst solche regelmäßige Stücke auf's Repertoire und spielten sie. Nur erlaubten sie sich Freiheiten in der Besetzung und ließen die besten Scenen aus. Die erste Liebhaberin ward einer corpulenten Fünfzigerin gegeben und der Liebhaber wurde dem Leopold-Huber anvertraut. Der nichtswürdige Erfolg blieb nicht aus, und sie sagten achselzuckend: Das sind eure regelmäßigen Stücke!

Dennoch setzte Sellier mit den Seinen durch, daß die sächsischen Schauspieler auftraten, und zwar im Trauerspiele „Essex". Stück und Darstellung gefielen. „Oedip" und „Zayre" folgten, und es hatte eine kurze Zeit das Ansehen, als könnte nun auch in Wien die Reform durchgesetzt werden. Aber nur kurze Zeit. Die Weißkern und Consorten verleideten den Fremden das Theater in hundertfacher Weise, und das Koch'sche Ehepaar ging wieder fort. Kaum war es zum Thore hinaus, so wurde „Essex" von den lustigen Personen aufgeführt und in ausgelassener Weise verspottet — die Reform war gescheitert und die Burleske triumphirte wieder mehrere Jahre.

Indessen war doch das tiefere Bedürfniß geweckt, und Frhr. v. Lopresti, bis dahin Unternehmer der wälschen Oper, übernahm auch das deutsche Theater, und setzte es durch, daß in jeder Woche ein Mal ein regelmäßiges Schauspiel aufgeführt wurde, an jedem Donnerstag. Diese Donnerstage bildeten den Beginn eines Repertoires.

Das erste Jahr brachte „Cinna", „Polieuct", „Cornelia, Mutter der Gracchen", „Panthia" von Madame Gottschedin, „Merope" von Maffei, übersetzt von Molter. Man sieht, der Gegensatz zur lustigen Komödie war sehr grell, und man sollte meinen, diese römischen und griechischen Actiones hätten nicht gar verführerisch sein können für das Publicum, welches an die lustige Komödie gewöhnt war. Sie waren es aber doch; so tief liegt das Bedürfniß im Menschen, mitunter dem Alltäglichen enthoben zu werden. Die Donnerstagsvorstellungen machten immer volle Häuser, und man glaubte nun, einen Schritt weiter gehen zu können, um der Burleske an die Wurzel zu greifen. Man dachte an die Censur. Man meinte, die Burleske würde eine Censur, die auf Anstand und Sitte drängte, nicht bestehen können. So meinte man. Aber man irrte sich. Was konnte Baron Reichmann, welcher die Censur übernommen, mit den Stücken machen, die Weißkern jetzt vorlegen mußte? Es waren keine Stücke, es waren nur Umrisse, nur sogenannte Scenarien, die ganz unverfänglich erschienen. Der Dialog fehlte, der wurde eben extemporirt. Es blieb ihm Nichts übrig, als anzuordnen, daß sie sich „aller Unanständigkeiten und widersinnigen Ausdrücke zu enthalten hätten. Im Uebertretungsfalle sollten sie das erste Mal mit einem empfindlichen Verweis, das zweite Mal mit vierzehntägigem Verhaft und das dritte Mal mit lebenslänglichem Festungsarrest bestraft werden". Das nutzte nicht viel. Man mochte sich doch nicht entschließen, solch einen „spaßigen Patron" lebenslänglich auf die Festung zu schicken.

Endlich im Jahre 1752 griff die Kaiserin Maria Theresia nachdrücklich ein: sie widerrief alle bisherigen Privilegien, hielt die bisherigen Unternehmer auf's Großmüthigste schadlos, und befahl: die Schaubühne auf einen gesitteten Fuß zu setzen. Dem Magistrat wurde die Aufsicht übergeben und erlaubt, eigene Commissarien zu ernennen. Er ernannte die Grafen Franz v. Esterházy und Jacob v. Durazzo. Dem Hrn. Leopold v. Ghelen wurde die Verwaltung

übergeben, und die Kaiserin bewilligte eine ansehnliche Summe als Zuschuß für die Kosten.

Nun begann also das deutsche Schauspiel in Wien endlich unter günstigen Aussichten. Es begann, um sogleich wieder verdrängt zu werden. Und wunderlich genug! durch das Burgtheater. Dieser kleine Saal wurde in demselben Jahre 1751 einer französischen Schauspielergesellschaft eingeräumt, welche aus dem Haag kam. Sie begann auch mit „Essex“ — von Corneille — und — der ganze Adel ging zu ihr über.

Hiedurch war wieder auf längere Zeit das aufstrebende deutsche Schauspiel geschlagen. Die Franzosen drüben im kleinen Saale am Burgthore brachten das ganze ausgebildete Repertoire des siècle de Louis quatorze, welches der damaligen Bildung der höheren Stände vollständig entsprach — das deutsche Theater am Kärnthnerthore zeigte nur dürftige Anfänge, und Anfänge, welche nicht eben verführerisch waren. Das Neueste war eine „Banise von Grimm aus Regenspurg“, eine „Octavia von Cammerer aus Hamburg“, eine „Araxane vom Baron Trenk“. Man machte wohl Anstrengungen im Personal, man verschrieb die Neuberin in Person. Sie trat auf in „Sanco und Senilde“ und — sie gefiel nicht. Was Wunder, daß die Burlesken wieder volles Oberwasser gewannen! Sie wurden bei diesen geringen Erfolgen der Reform geradezu stolz und nannten die regelmäßigen Schauspieler verächtlich Gregoriusspieler. Am Gregoriustage nämlich lernten die Schulknaben einige Dialoge auswendig und recitirten sie in öffentlichem Umzuge auf den Straßen. „So viel gehört dazu“ — spotteten die Extemporirer, — „um ein regelmäßiger Schauspieler zu sein: Auswendiglernen! Talent braucht man nicht; Talent brauchen w i r!“

Das dauerte bis zum Jahre 1760. Da — mitten im siebenjährigen Kriege! — drang die Kaiserin Maria Theresia wiederum auf erneute Anstrengung für ein besseres deutsches Theater, und es wurden neue Schauspieler verschrieben: Stephanie der ältere,

Kirchhof und Frau aus Riga, Jaquet und Frau aus Gratz. Sie gefielen, und man hoffte wieder.

Da brannte das Theater ab — im November 1761 — und die deutschen Schauspieler mußten, mit den französischen abwechselnd, im Burgtheater spielen, und zwar als Aschenbrödel. Die Franzosen erhielten alle Mittel zu glänzender Ausstattung ihrer Stücke; die deutschen erschienen ärmlich und roh daneben und machten einen unvortheilhaften Eindruck.

Glücklicherweise wurde der Wiederaufbau des abgebrannten Theaters rasch betrieben und beendigt, und die deutschen Vorstellungen konnten wieder im eigenen Hause am Kärnthnerthore eröffnet werden. Der Drang nach eigener Entwickelung war verstärkt worden durch den Aerger, welchen das Uebergewicht der Franzosen erregt hatte, und es entwickelten sich nun — was bisher empfindlich gefehlt hatte — einheimische Talente im Fache der Schriftsteller, welche nicht blos griechisch und römisch producirten, sondern modern bürgerlich. Das war ein sehr wirksamer Uebergang von der Extemporeposse zum regelmäßigen Lustspiele. Philipp Hafner und Franz Heufeld waren diese Schriftsteller. Hafner's „Bürgerliche Dame" und „Der Furchtsame" sprachen auch das große Publicum an, und Heufeld's „Haushaltung nach der Mode" machte Aufsehen. „Man lernte einsehen" — heißt es in der Chronik, — „daß man über Localthorheiten lachen könne, ohne die plumpen Ausdrücke eines Hanswurstes oder Jakerle's nöthig zu haben." Jakerle war die neueste Possenfigur.

Um diese Zeit starb — 1765 — Kaiser Franz I., und in Folge dieses Todesfalles wurde die französische Komödie abgedankt. Das deutsche Theater gewann dadurch größeren Raum im Publicum und die Freunde des regelmäßigen Schauspiels wurden zahlreicher. 1768 starb Prehauser, der wichtigste unter den Zugführern der Burleske, ein sehr starkes komisches Talent, der sich auch in letzter Zeit schon mitunter herbeigelassen hatte, im regelmäßigen

Stücke eine Rolle zu übernehmen, zum Beispiel den Norton in „Miß Sara Sampson". Außerdem traten Reformer im weiteren Sinne des Wortes, Reformer in politischer Welt öffentlich auch für die Reform des Theaters hervor. Der wichtigste war Sonnenfels, welcher eine Zeitschrift herausgab unter dem Titel: „Der Mann ohne Vorurtheil". Er war ein Mann von Energie und von großem moralischen Nachdruck. Es war ein außerordentlicher Gewinn für das höhere deutsche Schauspiel, daß er mit voller Kraft in die Schranken trat für das höhere Schauspiel. Ein Baron v. Bender, ein reicher und tüchtiger Mann, übernahm die Direction des Theaters, und neue talentvolle Schauspieler wurden für dasselbe gewonnen: Müller, Gottlieb, der jüngere Stephanie, Steigentesch, Mademoiselle Teutscherin. Es fanden sich auch neue Schriftsteller — Brahm, Jestern und jener jüngere Stephanie —, welche neue Lustspiele schrieben. Das erste von Stephanie, genannt „Die Werber", hatte sogar einen durchschlagenden Erfolg. Kurz, es vereinigte sich im Jahre 1769 Alles, was den Sieg des regelmäßigen Schauspiels in Wien zu sichern schien. In den Contracten der neuen Schauspieler kam schon die Klausel vor: „ist nicht gehalten, in extemporirten Stücken zu spielen", und endlich erschien eine Verordnung vom Hofe, welche die extemporirten Stücke verbot. Sonnenfels wurde officiell eingesetzt als Censor; das Jahr 1770 schien der Untergang der Burleske zu sein.

Dennoch erfolgte ein neuer Rückschlag. Baron Bender gab schon nach sechs Monaten die Direction auf, und sie kam an einen Italiener Affliggio, welcher nicht die geringste Neigung hatte, ein deutsches Nationaltheater zu fördern. Im Gegentheil! die alltägliche Unterhaltungskost, welche am leichtesten Geldgewinn versprach, kam mit ihm an die Reihe, und als er vielfachen Widerstand auch unter den Schauspielern fand, die sich zum Extemporiren nicht mehr hergeben wollten, da ergrimmte er und griff zu heftigen Maßregeln. Den jüngeren Stephanie und Steigentesch ließ er sogar

eines Tages verhaften. Ueberhaupt brachte er eine so grimmige Reaction gegen die Männer der Theaterreform in Gang, daß selbst Sonnenfels als unruhiger Kopf in den höheren Kreisen verdächtigt und seines Censoramtes entsetzt wurde, weil er es zu freisinnig verwalte. Kurz-Bernardon, der zäheste von den Helden des „grünen Hutes", wie man die freien Komiker nannte, wurde wieder in's Kärnthnerthor-Theater berufen, und die Burleske erhob noch einmal all' ihre flatternden Fahnen. Sie reichte sogar ihren Dialog ein, damit er censirt werde.

Aber besonders dies Letztere führte doch zu ihrem Grabe. Die Zweideutigkeiten und Unanständigkeiten, ein Hauptreiz der Hanswurstkomödie, konnten nicht bestehen vor der Censur, und somit ging für das große Publicum das wirksamste Salz der Burleske verloren. Das bessere Publicum hatte wohl auch durch öfteres Anschauen und Anhören der regelmäßigen Stücke den Geschmack verloren am liederlichen Wesen der Burleske — sie zog nicht mehr. Und gleichzeitig erhob sich in der Burg ein beredter Anwalt für die Reform: der Staatsrath Freiherr v. Gebler, „selbst Dichter, Kenner und Liebhaber der Bühne", bewies durch seine gründlichen Vorstellungen, wie viel dem Staate an der Erhaltung des kaum entstandenen, gereinigten Theaters gelegen sein müsse, was für Nachtheile das Treiben Affliggio's der Ehre der Nation bringen würde, so einleuchtend, daß beide Majestäten überzeugt wurden, und nun nachdrücklich dem Possenwesen ein Ende machten. Der junge Kaiser Joseph wird hier zum ersten Male ersichtlich in der Theaterfrage, und die Burleske kommt von nun an nicht mehr in die Höhe.

Das Theater wird dem Grafen v. Koharv übertragen, und die Reform geht nun mit vollen Segeln an's Werk.

Es ist recht lehrreich zu lesen, welch ein Einladungsprogramm an das hochverehrliche Publicum erlassen wurde, um ihm Vertrauen einzuflößen für die nun scheinbar ganz gesicherte Herrlichkeit. Sonnenfels hatte es verfaßt.

„Der feinere Theil der Nation“ — heißt es darin — „fängt an, an dem Nationalschauspiele mit einiger Wärme Theil zu nehmen, und patriotisch die Vervollkommnung desselben als einen Theil des Nationalruhms selbst zu betrachten. Die Weisheit des Monarchen hält diesen Theil der allgemeinen Ergötzungen nicht unter Ihrer Sorgfalt, und von Ihrem Throne selbst würdigen Sie sich, keimende Genies durch Beifall und Freigebigkeit zu ermuntern, und — wenn es erlaubt ist, sich also auszudrücken — durch Ihre erwärmende Huld zur Reife zu bringen.“

Alsdann versichert die „neue Direction“, daß sie sich's stets zum Gesetze machen werde, „die Neigungen der Zuschauer auszuforschen, und ihrer Erwartung, wo es möglich sein wird, vorzueilen“. Nun legt sie den Plan vor, und fordert jedermann auf, „ihr zu seiner Verbesserung und Vollkommenheit seine Einsicht freymüthig mitzutheilen“.

„Wir sind in Wien“ — fährt sie fort, — „dem glücklichen Sitze deutscher Monarchen, eines Adels, der sich der uralten deutschen Abkunft mit Rechte rühmt, einer Nation, die darauf stolz ist, daß sie eine deutsche Nation ist. Diese Betrachtungen fordern unsere vorzügliche Aufmerksamkeit für das Deutsche, das ist, für das Schauspiel der Nation. Man folgt hierin nur dem Beispiele von Frankreich, von England, und selbst von dem, im dramatischen Theile Deutschland nicht übertreffenden Italien. Diese Länder haben nie das fremde Schauspiel zum Nachtheil der Nationalbühne erhoben.“ Außerdem sei man seinen deutschen Mitbürgern auch in ihren kleinsten Gliedern zu diesem Beweise der Achtung verbunden, ihr „Vergnügen zu besorgen. So macht man sich auch einen hohen, sehr reitzenden Begriff von dem Ruhme, wenn man die deutsche Bühne in Wien emporheben und dem Theresianischen Jahrhunderte auch diesen Vorzug versichern könnte —“

Nun folgt ein Passus über die Schauspieler, welche man sorgfältig aufsuchen wolle. Das sei sehr schwer, und es liegen warnende

Beispiele vor, „wie wenig in diesem Stücke selbst dem Rufe gelehrter Anzeigen zu trauen sei". Gute Schauspieler seien selbst in Frankreich selten, noch seltner in Deutschland. Und auf dem Theater einer Hauptstadt genüge der „Anstand" nicht, welcher in Leipzig, Hamburg, Hannover zureiche. Es fehlten ihnen dort die Muster einer Hauptstadt, „wo sich der gute Ton und eine ungezwungene Lebensart einigermaßen bis in die gemeineren bürgerlichen Häuser verbreitet". Es wird also in Aussicht gestellt, daß man sich die Talente selbst ausbilden werde, indem man sie nicht wie „Tagmiethlinge", sondern wie Leute von Talent behandeln wolle. Dann hoffe man auch, daß sie in der guten Gesellschaft Wiens Zutritt finden würden, um ihre Studien machen zu können „in freyem, edlem Anstande, in der Leichtigkeit des Umgangs, in der Ungezwungenheit, in der Höflichkeit." — „Die Schauspielerin wird an der Dame, der Schauspieler im Kreise der Cavaliere die nöthige Ausbildung suchen". — „Wir haben von der Güte des hiesigen Adels zu erwarten, er werde sich um das Nationalschauspiel nicht durch Schutz allein verdient machen, er werde auch an der Bildung des Schauspielers näheren Antheil nehmen wollen: die Schaubühne wird Seiner Gewogenheit ihre endliche Vervollkommnung schuldig werden."

Im Repertoire wird „beständige Abwechselung" versprochen. Man werde dem Zuschauer keineswegs den „ewigen Ernst einförmiger, rührender Stücke aufdringen. Die Stunden, welche vor der Schaubühne hingebracht werden, sind der Erholung von Geschäften gewidmet; man fordert Etwas, wodurch die Sehnen der Seele, so zu sagen, nachgelassen, nicht noch mehr aufgespannt werden. Das scherzhafte Lustspiel wird das Herrschende unserer Schaubühne sein; Trauerspiele, rührende Stücke wollen wir gleich der Würze sparsam mit untermengen, um dadurch das Vergnügen des Lachens gleichsam schmackhafter zu machen".

So Wenig hat sich seit beinahe hundert Jahren im eigentlichen

Geschmacke Wiens verändert! Die Localluſtigkeit der Stranitzky und Prehauſer hat Wien in die Localſtücke der Vorſtadt gerettet, und die gelinde Scheu vor Trauerſpielen hat es getreulich bewahrt. — Auch das Ballet, welches Noverre damals zu großem Genüge des Publicums leitete, wurde in dieſem Programm von Sonnenfels verſprochen. Man werde es „eines Nationalſchauſpiels würdig machen".

In der That ließ ſich nun Alles vortrefflich an. Auch die darſtellenden Talente erhielten in den Gebrüdern Lange einen werthvollen Zuwachs. Namentlich galt der ältere, Michael Lange, für ein außerordentliches Talent. Der Drang nach Höherem machte ſich überall geltend. Hochgeſtellte Leute verſuchten ſich, Originalſtücke zu ſchreiben, und der oben genannte Herr v. Gebler erhielt mit ſeinem „Prädicat" und ſeinem „Miniſter" den Beifall aller Gebildeten. Für die artiſtiſche Führung wurden alle Kräfte in Bewegung geſetzt: alle vier Wochen war eine Verſammlung der Mitglieder unter dem Vorſitze des Grafen Kohary. Die erſten Mitglieder ſchickten acht Tage vor dieſer Generalverſammlung ihre Meinungen ſchriftlich ein, und ſchlugen die Stücke vor, welche im nächſten Monate gegeben werden ſollten; man arbeitete Geſetze und Verordnungen aus, welche an Vorſicht und Bildung Nichts zu wünſchen übrigließen — der Zuſchauer hätte glauben ſollen, es ſei nun eine gediegene Zukunft für das regelmäßige deutſche Schauſpiel völlig geſichert.

Und doch gelang es nicht. Warum nicht? Aeußerliche Unglücksfälle erklären das Mißlingen wohl nicht allein. Allerdings hatte Graf Kohary einen ſehr verſchuldeten Status übernommen und die Koſten einer opera seria, opera buffa, eines franzöſiſchen Schauſpiels, eines deutſchen Schauſpiels und der Ballets waren groß. Das Deficit war größer und größer geworden, Kohary mußte einen ökonomiſchen Director einſetzen, und der vertrug ſich nicht mit allen Schauſpielern. Spaltungen und Reibungen entſtanden, der

gemeinsame Gang gerieth in's Stocken, ja die Wege kreuzten und beschädigten einander von Tag zu Tag empfindlicher. Todesfälle kamen hinzu: Michael Lange starb, die ältere Mademoiselle Jaquet starb, Müller ging ab, und die allmälig eintretenden Ersatzmänner Weidmann und besonders Bergopzoomer erhöhten die einreißenden Intriguen. Mit Letzterem begann das Herausrufen am Ende des Stücks, und Clique und Claque scheint hereingebrochen zu sein. Der Adel protestirte gegen ökonomische Einschränkungen und verlangte eine französische Operette, das Ganze krachte in allen Fugen, und der Besuch wurde schwächer und schwächer. Das deutsche Schauspiel namentlich verlor an Theilnahme trotz guter Schauspieler, und gegen Ende des Jahres 1775 war allgemeine Wehklage über seinen Verfall.

Der Gedanke drängt sich auf, daß das unermüdliche Unglück einen tieferen inneren Grund gehabt haben muß. Neuere Historiker bezeichnen als solchen das complicirte Regierungssystem, welchem das Theater habe erliegen müssen. Intendanten und Directoren mit höchsten und hohen Befugnissen hätten sich gegenseitig gelähmt, Protectionen erzeugt, Parteiungen geradezu erschaffen, und der Mittelpunkt, der eigentliche Regent, habe gefehlt.

Wie dem auch gewesen sein mag, es war glücklicherweise an höchster Stelle ein Mann vorhanden, welcher dem Treiben aufmerksam zugesehen hatte und welcher den Willen wie die Kraft besaß, eine feste Organisation zu schaffen für das deutsche Schauspiel in Wien. Dieser Mann war Kaiser Joseph. Am 17. Februar 1776 ließ er den deutschen Schauspielern durch den Fürsten Khevenhiller, seinen Oberhofmeister, erklären: „Daß er das Theater nächst der Burg zum Hof- und Nationaltheater erhebe, und daß von nun an Nichts als gute regelmäßige Originale und wohlgerathene Uebersetzungen aus anderen Sprachen darin aufgeführt werden sollten“.

Dieser 17. Februar 1776 ist der Geburtstag des Burgtheaters. In diesen kleineren Raum siedelte nun das deutsche Schauspiel über,

einem geschlossenen Style des recitirenden deutschen Schauspieles nachstrebend, während der bisherige Tummelplatz, das Kärthnerthor-Theater, Pächtern überlassen wurde, welche das einfache deutsche Schauspiel nie wieder in ihr Programm aufzunehmen hatten.

Wir haben eine Selbstbiographie vom Schauspieler Joseph Lange. In dieser findet sich folgende Stelle, welche die Bedeutung dieses Actes so bezeichnet, wie sie in jener Zeit angesehen und aufgefaßt wurde:

„Der unsterbliche Kaiser sah die Bühne als ein Mittel zur Bildung seiner Nation an, und darum hieß er sie deutsches Nationaltheater. Deutsche Sprache, deutsche Sitten, deutscher Geschmack, deutsche Kunst sollten sich an ihrer Darstellung erheben. So betrachtet, schien ihm die Bühne seiner Aufmerksamkeit werth bis an seinen Tod. Darum gehörte ihr Fortgang unter seine Lebensfreuden, darum wies er sie sogar jedem seiner Gäste mit einem edlen Stolze, und war vergnügt, wenn auf seine immer bereite Frage: „„Nun, was sagen Sie von meinem Theater?““ ihm recht viel Gutes darüber gesagt wurde. — Die ersten Schritte des Monarchen bezeichneten sogleich, wie sehr es ihm darum zu thun war, die deutsche Bühne besucht und also auch wirksamer zu machen. Großmüthig setzte er die Eintrittspreise herab, um alle Stände an dem Vergnügen des Schauspiels theilnehmen zu lassen. Weise hob er die Ballets und italienische Oper auf, um den Adel zum Besuche deutscher Stücke zu zwingen und ihm allmälig für dasselbe Interesse einzuflößen. Ausdrücklig befahl er, bei der Wahl der Stücke nur auf ihre innere Güte, nicht auf den damaligen Geschmack zu achten. Als sodann Anfangs die Logen unverpachtet, das Theater unbesucht blieb, sagte der große Menschenkenner: „„Nur so zu, sie werden schon kommen.““ — Und, siehe da, sie kamen.“

II.

Um einen Einblick in das Innere des entstehenden Burgtheaters zu gewähren, sei das Repertoire des Jahres 1776 — des eigentlichen Entstehungsjahres — ausführlich erwähnt.

Sitte, Gebrauch und Personal stellen sich dadurch selbstredend dar.

Der Zettel vom 8. April 1776 lautet:

Neues Lustspiel.
Im Nationaltheater nächst der Burg
wird Montags den 8. April (1776) aufgeführt:
Zum Erstenmale
Ein neues Lustspiel in drey Aufzügen,
genannt
Die Schwiegermutter.
Personen:

Baron . . . . Herr Jaquet.
Baronin . . . . Md. Weidnerin, geweste Huberin.
Louise, ihre Tochter . . . . Mll. Jaquet die ältere.
Ein Obrister, Bruder der
Baronin . . . . . . Herr Stephanie der jüngere.
Baron Lindenreich, Vater . . „ Bergopzoom.
Baron Lindenreich, Sohn . . „ Lange.
Baronin von Löwenthal, eine
junge Witwe . . . . Mll. Jaquet die jüngere.

Herr von Rittersheim, ein Landedelmann . . . . . Herr Müller.
Ein Advocat . . . . „ Heydrich.
Julchen, ein Kammermädchen . Mll. Defraine.
Fritze, ein Bedienter . . . Herr Weidmann.

Nach diesem das Lustspiel in einem Aufzuge:

Die indianische Wittwe, oder der Scheiterhaufen.

Beyde Stücke sind beim Logenmeister gedruckt zu haben, jedes für 17 kr.

Die Eintrittspreise sind dermalen folgendermaßen herabgesetzet:

Im ersten Parterre	1 fl.	— kr.
Im zweyten „	20	„
Im dritten Stocke auf beiden Seiten	30	„
Im vierten Stock	7	„

Die Logen am Parterre, im ersten und zweyten Stock bezahlen 3 fl.

Der Anfang ist um 7 Uhr.

Hier finden wir also einen Gebrauch, welcher noch heute in Paris besteht: daß die Stücke gedruckt verkauft werden neben der Aufführung. Und das dreiactige kostet nicht mehr als das einactige.

Den folgenden Tag, 9. April, wurde „Die Schwiegermutter" wiederholt. Dazu „Die abgenöthigte Einwilligung".

Mittwoch 10. April. Ein Schauspiel aus dem Französischen des Herrn Diderot, vom Herrn Justizrath Lessing übersetzt, genannt:

„Der Hausvater".

Donnerstag den 11. April. Ein lustiges Charakterstück in fünf Aufzügen, genannt:

„Der lächerlich poetische Landedelmann, oder Weiberlist über alle List".

Mad. Ungar, eine neuangelangte Schauspielerin, wird heute zum erstenmal bey uns in der Rolle der Baronesse von Altholz erscheinen.

Samstag 13. April. Ein Original-Lustspiel in fünf Auf-

zügen vom Herrn Justizrath Lessing, genannt: „Minna von Barnhelm, oder das Soldatenglück“. Anfang um halb Sieben Uhr.

Folgen Uebersetzungen aus dem Französischen: „Der Schubkarren des Essighändlers des Herrn Mercier“, „Die falschen Vertraulichkeiten“. Dann ein Original-Drama in fünf Aufzügen nach der neuen durchaus veränderten Auflage, genannt: „Der Minister“ (wie schon erwähnt von Gebler). Dann ein Original-Lustspiel in fünf Aufzügen vom Herrn Stephanie dem jüngeren, genannt: „Die Wölfe in der Heerde, oder die beängstigten Liebhaber“.

Schon am 20. April „ein neues fünfactiges Trauerspiel vom Herrn Brandes, Verfasser des Graf Olsbach, guten Ehemanns und mehrerer guten Stücke, genannt: „Olivie“. Nur vier Tage später, am 24., ein neues Lustspiel „Der Neugierige“, sonst genannt: „Die bestrafte Neugier“. — Elf Tage darauf (4. Mai) wieder ein neues Lustspiel, Beaumarchais' „Der Barbier von Sevilien, oder die unnütze Vorsicht“. Sieben Tage später (11. Mai) schon wieder ein neues Schauspiel von Brandes in fünf Aufzügen — man sieht an dieser unglaublich klingenden eiligsten Hervorbringung neuer Vorstellungen, wie nahe man auch damals noch der extemporirten Komödie stand, denn es ist absolut unmöglich, in so kurzen Zwischenräumen mit demselben Personal neue Stücke nur einigermaßen reiflich einzustudiren.

Dieses neue Schauspiel von Brandes hieß „Die Mediceer, oder eine Verschwörung“, und der Theaterzettel brachte folgende Nachricht: „Den Stoff zu diesem Schauspiele hat sein Verfasser von einer Verschwörung genommen, welche gegen die ruhmvolle Familie Medicis im fünfzehnten Jahrhunderte zu Florenz von dem Hause Pazzi war aus Neid angesponnen, zum Glück aber nicht ausgeführt worden. Der Dichter hat die wahre Geschichte mit völliger Freyheit behandelt, vornemlich scheint er zur Absicht gehabt zu haben, herzerschütternde Situationen darzustellen, und durch eine

glückliche Rettung der Unschuld empfindsamen Herzen angenehmes Gefühl mitzutheilen. L. v. Medicis, der zärtlichste Vater und strengste Richter, muß einem würdigen Jüngling, seinem einzigen Sohne, das Todesurtheil sprechen. Camilla, die wahre Mutter, wird von peinigenden Leidenschaften bestürmt. Um nicht zu viel im voraus zu verrathen, sey nur noch dieses gesagt: die Karaktere sind vielfach, doch alle mit Kraft entworfen, und mit Wärme vollendet".

Unter den Neuigkeiten, welche sich auch in der zweiten Hälfte des Jahres rastlos folgen und welche außer zahlreichen französischen und englischen Uebersetzungen auch „Erwin und Elmire vom Herrn Goethe" bringen, zeichnet sich aus: „Der Graf von Waltron, oder die Subordination von H. F. Müller". Dieses Original-Trauerspiel hat sich bekanntlich bis in die ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts auf dem deutschen Repertoire behauptet. Bergopzoom spielte den Grafen Waltron; Madame Sacco, eine neu engagirte Schauspielerin von großem Talente, die Schwester desselben. Sie war die beste Minna von Barnhelm und Emilia Galotti jener Zeit. In einem neuen Lustspiele „Die junge Wittwe" nach einer „poetischen Erzählung von Gellert" finden wir sie auf dem Theaterzettel angegeben als: „Emilia, eine junge Wittwe in tiefer Trauerkleidung mit einem Schleyer über den Kopf".

Das damalige Personal des beginnenden Burgtheaters war sehr ansehnlich und bestand aus folgenden Hauptpersonen:

Herr Jaquet, Mademoiselle Jaquet die ältere und die jüngere, Madame Weidnerin, gewesene Huberin, die Herren Stephanie der ältere und der jüngere, Bergopzoom, Lange, Müller, Heydrich, Weidmann, Mlle. Defraine, Mlle. Teutscherin, Madame Stephanie, Madame Ungerin, Madame Brockmann, Herr Steigentesch, Herr Gottlieb, Madame Gottlieb und neu engagirt Madame Sacco.

Dennoch war man sogleich auf Ergänzung und Erweiterung bedacht, von der richtigen Meinung ausgehend, daß ein Theater-

personal in stetem Wachsthum erhalten werden muß, wenn es nicht in Erstarrung, Manierirtheit, Cliquenwesen und Unzulänglichkeit gerathen soll. Offenbar gingen alle Schritte zur Erweiterung des Institutes vom Kaiser Joseph selber aus; sie tragen sämmtlich den Stempel eines Geistes, welcher nie und nirgend blos für den Augenblick bedacht war, sondern ein organisches Wachsthum vor Augen hatte.

Am 11. September ließ der Hofrath Baron v. Kienmayer den Schauspieler J. H. F. Müller zu sich rufen und zeigte diesem ein Schreiben, welches soeben mit Staffette aus Königgrätz von Sr. Majestät dem Kaiser angelangt war. Dort in Böhmen, mitten in einem kriegerischen Uebungslager, hatte der Kaiser seines jungen Burgtheaters gedacht, so wie 36 Jahre später Napoleon in Moskau des Théâtre français gedachte und eine dauernde Organisation dieses Kunstinstitutes aus der Czaren-Hauptstadt nach Paris sendete. Das Schreiben Kaiser Joseph's war an des „Obrist Kämmerers Grafen von Rosenberg's Excellenz" gerichtet und trug die Bezeichnung: „In dessen Abwesenheit vom Herrn Hofrath Baron v. Kienmayer zu eröffnen". Es war also dem Kaiser um eilige Ausführung des Inhaltes zu thun. Der Inhalt aber enthielt den Befehl: den Schauspieler Müller sogleich auf Reisen, und zwar ohne Verzögerung nach Hamburg zu schicken, um Brockmann spielen zu sehen und für das Nationaltheater zu engagiren, wenn er das wäre, was der gute Ruf von ihm sagte. In der Folge sollte Müller mehrere Theater besuchen und von jedem eine getreue Charakteristik einsenden. Auch eine gute Soubrette sollte er „aufnehmen".

Auf Müller's Frage: wann er abreisen solle? lautete die Antwort: morgen! Denn der Kaiser wolle sofortige Ausführung seines Befehls.

Müller, ein aus Norddeutschland stammender Schauspieler von einiger Bildung, welcher Chevaliers spielte, erhielt sogleich Geld und Wechsel und Empfehlungen an die kaiserlichen Gesandtschaften in

Dresden, Hamburg, Berlin, Mainz, Mannheim, München, und machte sich auch sogleich fertig. Denselben Abend hatte er noch zu spielen im „Kriegsgefangenen" und wurde im Zwischenacte in die Loge des Fürsten Kaunitz berufen. Dieser instruirte ihn des Breiteren über seine Aufgabe und machte ihm namentlich deutlich, wie der aufzufindende Liebhaber, welchen er „aufnehmen" sollte, beschaffen sein müßte. „Sehen Sie nur bei der Wahl desselben", sagte der Fürst, „vorzüglich auf Jugend, Wuchs, leichten, edlen Anstand und reine Mundart. Er muß nicht gar zu groß sein, keinen hervorragenden Bauch haben, seine Augen müssen sprechen, groß, rund und nicht gespalten, sein Gang fest und nicht schleppend sein. Er muß durch die Anmuth seiner Jugend den Schimmer hervorbringen, den man im Schauspiele sucht. Auch zu der Rolle einer Kammerjungfer wählen Sie keine zu große Person. Finden Sie eine, die sich unserer ehemaligen Suzette" (dies war die Soubrette bei der letzten französischen Gesellschaft) „nur in etwas nähert und eine angenehme Lebhaftigkeit besitzt, so schließen Sie mit ihr ab. Benehmen Sie sich klug und mit Verstand bei diesem Geschäfte und vergelten Sie dadurch das Vertrauen, das der Kaiser in Sie setzt. Ich habe den Soulée" (einen der vorzüglichsten französischen Schauspieler unter Kaiser Franz I.) „auch auf Reisen schicken müssen; von seiner vernünftigen Auswahl zogen wir einen zehnjährigen Nutzen."

Am folgenden Tage hatte Müller noch eine Audienz beim Fürsten, und in dieser legte Letzterer besonderen Nachdruck auf die Charakteristik von allen „besseren Subjecten jeder Bühne", welche Müller einschicken sollte, denn Leute wie Heyrich würden alt und fast unbrauchbar, es sei mehrfacher Ersatz nöthig. Müller fragte, ob er nicht auswärtigen rühmlich bekannten Theaterdichtern anständigere Belehnungen antragen dürfte, als sie bisher von Wien bezogen? Was wollen Sie damit sagen? Erklären Sie sich deutlicher! entgegnete der Fürst. — Hamburg — antwortete Müller — giebt für jedes neue Stück, es sei nun ein Original, oder ein aus dem

Englischen und Französischen auf deutsche Sitten bearbeitetes Lustspiel hundertsechszig Gulden. Wäre es mir wohl erlaubt, den Verfassern ein etwas größeres Honorar anzutragen, um dadurch Dichter zu ermuntern, ihre Geisteswerke unserer Nationalbühne zuerst zu übersenden? — Nach einiger Ueberlegung erwiederte der Fürst: Darüber muß ich erst mit dem Kaiser sprechen. Ich werde Ihnen dessen Befehl bekannt machen lassen.

„Ich erhielt noch die väterlichsten Ermahnungen und Vorschriften" — fährt Müller fort, — „wie ich mich, besonders in Berlin, zu benehmen hätte, und die Versicherung, daß der Fürst Alles zur Verbesserung der Nationalbühne beitragen würde. Er sprach Verschiedenes von meinen Kameraden. Führte Gründe an, warum man dem größten Theile den Zutritt in großen Häusern nicht verstatten könnte, lobte Madame Sacco, und entließ mich mit huldvoller Wärme, mit einem Gefühle, welches mir Thränen in die Augen trieb und den Ausruf hervorbrachte: Gott erhalte Sie, durchlauchtigster Fürst! Sie sind der hohe Protector der bildenden Künste! Sie finden auch die Nationalbühne Ihres Schutzes nicht unwürdig, nun wird sie bald aus ihrer Kindheit emporsteigen! — Er legte seine Hand auf meine Stirn und sagte: Reisen Sie glücklich und bleiben Sie gesund!"

Desselben Nachmittags um vier Uhr fuhr Müller mit Extrapost nach dem Norden. Er hat diese Reise in seinem „Abschied von der kaiserlichen Hof- und Nationalschaubühne" ausführlich beschrieben, und diese Beschreibung ist eine werthvolle Quelle für die Geschichte des damaligen Theaters. Da sie fortwährend Bezug nimmt auf das Burgtheater, so ist sie auch für die geschichtliche Entwickelung des Burgtheaters von besonderer Wichtigkeit.

In Dresden fand Johann Heinrich Friedrich Müller die Seiler'sche Gesellschaft nicht mehr, bei welcher jener Phönix von Liebhaber, wie ihn Fürst Kaunitz wünschte, zunächst gesucht werden sollte. Die Gesellschaft war nach Leipzig. Müller eilte ihr nach,

und der bekannte Kreissteuereinnehmer Weiße, welcher neben seinem „Kinderfreunde" auch fleißig für das Theater schrieb, nahm sich seiner an. Er wie die Mehrzahl der schönen Geister hatte es mit Begeisterung aufgenommen, daß der Kaiser selbst in Wien eine Nationalbühne schaffen wollte. „Wir haben wohl den guten Willen dazu" — rief er, — „ihr aber in Wien allein in eurem trefflichen Kaiser habt auch die Mittel und die Macht dazu!"

Wirklich fand Müller in Leipzig sogleich einen Liebhaber, welcher sich dem Ideal näherte, Namens Borchers. In einem Stücke von Großmann „Henriette, oder: Sie ist schon verheirathet" sah er ihn als Sieur Blainville. „Dieser junge Mann", schreibt er sogleich an den Freiherrn v. Kienmayer, „ist ein Beobachter und Nachahmer des großen Eckhof's. Studium der Natur schien sein Leitfaden zu sein. Er spielte vortrefflich. Er ist ungefähr so groß wie unser Lange. Seine Gesichtszüge sind mit einer Musculatur begabt, welche sehr Wenige besitzen. Er war ganz der feine, durch moralische Grundsätze gebildete, edle Mann, und blieb bis ans Ende seinem vorgezeichneten Charakter in den kleinsten Nuancen treu. Er machte in diesem Stücke, welches bei uns noch nicht bekannt ist, einen Franzosen, der die deutsche Sprache nach der Grammatik erlernt hat. Anfangs glaubte ich, er dehnte den Dialog. Doch in der richtigen Ausführung dieses, dem Verfasser am besten gerathenen Charakters fand ich, daß er ihn richtig und vollkommen analysirt hatte. Ich werde ihn bei meiner Rückkehr in verschiedenen Rollen zu sehen trachten, und fände ich Brockmann nicht so, als Se. Durchlaucht der Fürst Kaunitz mir die Erfordernisse eines Subjects zu Liebhaberrollen vorzeichneten, so werde ich Borchers Anträge machen."

Weiße fragt ihn nach der Vorstellung, ob denn das Hof- und Nationaltheater auch eine Theaterbibliothek besäße? Müller muß mit Nein! darauf antworten. Die ist doch sehr nöthig — entgegnet Weiße, — besonders für angehende Dichter. „Man findet oft in

schlechten Producten Stoff, welchen ein glückliches Genie vortheilhafter bearbeiten kann." Müller spricht achselzuckend von der Censur, welche verschiedene neue Stücke nicht einmal zu lesen erlaube. „Da müssen Sie sich", ruft Weiße, „an Ihren großen Kaiser wenden! Ein Exemplar, aufbewahrt in der Theaterbibliothek, kann kein Gift verbreiten, wenn festgesetzt wird, daß es nicht ausgeliehen, sondern nur in der Bibliothek gelesen werden darf."

Müller unterläßt nicht, auch diese freie Bemerkung in seinem Briefe an Baron v. Kienmayer mitzutheilen, und macht sich sodann auf den Weg nach Hamburg. Hier sieht er Brockmann als Hamlet, und findet ihn vortrefflich. Allein Brockmann ist leider nicht so „gebaut", wie nach der Vorschrift des Fürsten v. Kaunitz der Liebhaber gebaut sein soll, den man in Wien braucht, und er zögert deshalb mit Anknüpfung von Unterhandlungen. Auch darum, weil Brockmann ersichtlich nicht ein eigentlicher Liebhaber ist. Er ist ein „denkender Künstler, welcher mit edlem Anstande auftritt. Seine Sprache ist rein, rund und kraftvoll, und hat nicht das mindeste mehr von der weichen, österreichischen, zusammengezogenen Mundart. Der Mann hat seit den eilf Jahren, da er bei uns war, unglaubliche Fortschritte in der Kunst gemacht". (Brockmann war aus der Steiermark.) „Er ist ein Mann von ungefähr 34 Jahren, in der Größe und im Körperbaue beynahe wie unser Jaquet, und daher dem Ideale nicht ähnlich, welches mir Se. Durchlaucht zu wählen vorschrieb. Zu jungen Ehemännern, gesetzten Helden- und Charakterrollen würde er ein Schatz für unsere Bühne sein." — „Auch Reinecke und Schröder haben große Verdienste. Der letzte, ein langer hagerer Mann, spielte die untergeordnete Rolle des Geistes mit einer Täuschung, die Schaudern erregte. Er ging nicht — er schien zu schweben. Ein dumpfer hektischer Ton, den er angenommen hatte und bis an's Ende beibehielt, brachte eine ungemein gute Wirkung hervor. Das Costum war sehr gut und den Zeiten angemessen; nur hatte die Direction Reinecken, welcher den König

vorstellte, einen rosenfarbenen, reich gestickten türkischen Talar angezogen; das war wohl nicht schicklich."

Uebrigens ist er von dem Hamburger Theater sehr erbaut, und findet, daß vortrefflich gespielt werde. Besonders Reinecke und Schröder befriedigen ihn sehr. Von Reinecke, den er in den „Nebenbuhlern" den Baron Abslut spielen sieht, sagt er: „Ich kann mir diesen Charakter nicht besser denken, als ihn dieser große Künstler ausmalte. Sein trockener, polternder und so natürlich wahrer Ton in den Auftritten mit seinem Sohne, sein Mienenspiel, seine Gesticulationen, alles war schön und meisterhaft. Er hat die Gabe, gewisse Reden gleichsam nur hinzuwerfen, als wären sie des Heraushebens gar nicht werth, und machte sie eben dadurch äußerst interessant". Brockmann als Sohn sei vortrefflich gewesen, und eben so Schröder als Junker Ackerland. Schröder ist „unstreitig einer der größten Komiker. Nichts wurde übertrieben. Er spielte mit so wahrer, schöner Natur, daß er sich die Bewunderung aller Kenner erwarb. Nie nahm er Zuflucht zur Grimasse. In Scenen, wo er nichts zu reden hatte, unterbrach er niemals das Spiel seiner Kameraden. Noch habe ich keinen so feinen komischen Schauspieler gesehen. Wäre er nicht der Sohn der hiesigen Unternehmerin, und könnten wir ihn in Wien besitzen, er würde bei uns große Sensation erregen". Auch Madame Reinecke findet er sehr empfehlenswerth. „Sie hat ungefähr die Größe unserer älteren Jaquet, ein lebhaftes Auge und viel Theaterfestigkeit. Ich halte sie für die Beste bei dieser Bühne. Ihre Sprache ist rein, gut, wohlklingend und sehr verständlich. Sie brachte bei einer Stelle eine sehr treffende, feine Parodie auf den hiesigen Kanzelton an, die allgemein beklatscht wurde. Zu munteren Liebhaberinnen hat sie meines Erachtens ein herrliches Talent. Sie und ihr braver Mann würden bei uns gewiß allen Beifall erhalten."

„Meiner Vorschrift gemäß", schließt Müller über Hamburg, „habe ich auch von der Moralität dieser Gesellschaft Nachrichten zu

erhalten gesucht. Ganz Hamburg giebt ihr das Zeugniß eines liebenswürdigen Wohlverhaltens. Die Mitglieder derselben haben Zutritt in den angesehensten Familien. Brockmann speist beinahe täglich bei dem hiesigen englischen Minister, dessen Liebling er ist. Fast alle sind Liebhaber der Literatur. Sie zeichnen sich durch eine freundschaftliche Harmonie unter sich selbst vorzüglich aus. Sie cabaliren nicht, um sich in Rollen zu bringen, und haben — so sagten mir Schauspiel-Liebhaber — die Klugheit, ihre kleinen Zänkereien nicht unter die Leute zu bringen."

Müller geht nun gegen Ende Septembers nach Berlin, wo die Döblin'sche Gesellschaft in der „Bärenstraße" spielte. Er findet Mitglieder und Spiel ungenügend, und es interessirt ihn vorzugsweise nur Professor Engel, welcher als Dramaturg damals eine geschätzte Persönlichkeit in Berlin war. Engel schrieb auch Stücke, und sein „Dankbarer Sohn" wie sein „Edelknabe" waren auf dem Repertoire in Wien. Es war Müller darum zu thun, von Engel zu erfahren, wie Lessing eigentlich über das deutsche Theater in Wien geurtheilt habe. Lessing war ein Jahr früher — 1775 — durch Wien gereist und hatte also das Theater gesehen, ehe es in die Burg übersiedelte. Müller selbst erzählt zwar, daß dies kurz vor seiner Abreise im Sommer 1776 geschehen sei; er irrt sich aber offenbar; denn Lessing's Lebensgeschichte erweist das Jahr 1775. Müller hat sein Memoire erst 1802 herausgegeben, es ist also leicht möglich, daß er nach 26 Jahren die Jahresdaten verwechselt habe. Wäre Lessing erst 1776 in Wien gewesen, gerade um die Zeit also, da Kaiser Joseph das Theater in seine persönliche Obhut nahm, so wäre er gewiß zum Kaiser berufen worden. Denn Lessing's Ansehen als des größten Dramaturgen deutscher Nation war außerordentlich. Seine Stücke, denen nur noch der „Nathan" fehlte, standen in hoher Achtung, und die Recensionen, welche er in Hamburg geschrieben, hatten ihm die vollgültigste Autorität erworben.

Engel war auch ungemein für ihn eingenommen und erzählte

Müller, „daß Lessing seinen „Doctor Faust" sicher herausgeben würde, sobald G** mit seinem erscheine, und daß er gesagt habe: meinen „Faust" holt der Teufel, und ich will G** seinen holen". Engel versicherte, daß, was er davon gehört hätte, „Faust" Lessing's Meisterstück sein würde, und um Müller etwas Angenehmes zu sagen, setzte er hinzu: Lessing habe auch das Wiener Theater gelobt. Müller bezweifelte das. Nun denn — erwiederte Engel, — damit Sie sehen, daß ich Nichts verheimliche: eine Erinnerung hat Lessing doch gemacht. Er hat gesagt, es herrschte keine Harmonie in Ihrem Spiele. Einer hätte diesen, der Andere jenen Dialekt, und ein Jeder seine besondere Spielart, wodurch das Ganze litte.

Müller gab die verschiedenen Mundarten zu, nahm aber das Ensemble in Schutz. Er habe bis jetzt noch an keiner Bühne ein besseres gefunden. „Wir sind Leute", schloß er, „welche zehn, zwölf und einige über zwanzig Jahre mit einander arbeiten, folglich nicht so widrig gestimmt, als auswärtige Bühnen, die alle Augenblicke mit ihren Individuen wechseln."

Dennoch war Müller darauf bedacht, Lessing selbst in Wolfenbüttel aufzusuchen. Man hatte ihm einige Liebhaber gerühmt, welche in Hildesheim zu finden wären. Dort sorgte der Bischof, welcher „die Güte selbst und ein aufgeklärter Mann" war, für theatralische Unterhaltung und hatte die Stöffler'sche Schauspielergesellschaft aus Hannover an seinen Bischofsitz berufen. Auf dem Wege dorthin über Braunschweig machte Müller einen Abstecher nach Wolfenbüttel, wo Lessing damals die kurze glücklichste Periode seines Lebens genoß an der Seite einer geliebten Gattin. Er empfing Müller sehr freundschaftlich und pries den Zweck seiner Reise. „Schön", rief er aus, „ich verehre Ihren Kaiser, er ist ein großer Mann. Unstreitig kann Er vor allen anderen Höfen uns Deutschen am ersten eine Nationalbühne geben, da der König in Berlin das vaterländische Theater nur duldet, und nicht in Schutz nimmt, wie Ihr Regent; wozu wohl die Briefe des hypochondrischen Rousseau an den Genfer

Magistrat über Schauspiel und Schauspielwesen viel beigetragen haben mögen. Ich bekenne, ich war gegen die Wiener Bühne eingenommen, da ich in verschiedenen Flugschriften nicht die besten Beschreibungen davon las. Ich bin, da ich sie nun selbst gesehen habe, von meiner vorgefaßten Meinung zurückgekommen. Noch fehlt Vieles, doch ist sie besser als alle, die ich kenne. Vorzüglich fiel mir der verschiedene Dialekt unter Ihnen auf, er macht das Ganze so disharmonisch." Müller fragt, wie dem abzuhelfen sei? „Durch eine Schule!" erwiedert Lessing. „Machen Sie Ihrem Kaiser Vorstellungen, ein Theater-Philanthropin zu errichten, so wie der Churfürst von der Pfalz gegenwärtig eine Singschule gestiftet hat, die viel Gutes verspricht. Jede Kunst muß eine Schule haben, in der frühesten Jugend durch gute Grundsätze vorbereitet und geleitet werden. Nur dadurch, durch eifriges Studium und mühsamen Schweiß, erwirbt sich der darin gebildete Schauspieler das Recht auf die Achtung und Ehre seiner Zeitgenossen. Durch Jahrtausende hat es die Erfahrung bewiesen, daß die erste Grundlage der Erziehung den Charakter des Menschen für die Zukunft bestimme. Diese Eindrücke sind unvertilgbar, und ihr Einfluß wirkt durch das ganze Leben. Alle Empfindungen, Leidenschaften, Neigungen und Fähigkeiten müssen in ihrem ersten Keime geleitet werden, wo das weiche, unbefangene Herz noch jeder Biegung gehorcht. So zweifellos dieser Satz in Ansehung der moralischen Bildung ist, eben so ist er es auch in Rücksicht auf die Bildung eines jeden Künstlers; und da durch eine zweckmäßig eingerichtete Theater-Pflanzschule beide Arten erzielt werden können, so ist der unschätzbare Nutzen eines solchen Instituts offenbar und einleuchtend bewiesen. Wäre der Endzweck des Schauspiels auch nur blos das Vergnügen des Volkes, so ist es schon aus diesem Grunde wichtig, dem Volke seine Unterhaltungen nicht durch Idioten und sittenlose Menschen vortragen zu lassen, für welche es außer den Stunden der Geisteserholung keine besondere Achtung haben kann."

„Allein die Schaubühne ist etwas mehr, kann und soll etwas mehr sein, und ihr edler Zweck wird durch unedle, nicht durch Grundsätze dazu erzogene Mitglieder eben so vereitelt, als die Wirkung der besten Kanzelrede durch die tadelhaften Sitten des Redners. Beide gleichen einer Uhr, die gut schlägt, aber unrichtig zeigt. — Ein gutes Theater kann ungemein viel bewirken. Es kann Liebe für den Landesvater und ächten Patriotismus in die Herzen der Bürger pflanzen; der Regent kann es zum Vehikel der Gesetzgebung erheben, und sein Volk dadurch in eine Stimmung setzen, Verordnungen mit Dank und Beifall aufzunehmen; es bildet und reinigt Sitten und Sprache, veredelt den Darsteller und die Zuschauer u. s. w."

Müller erzählte darauf Lessing, daß in Berlin die Sage ginge, zu Mannheim würde auch ein Nationaltheater neu erbaut, dessen Direction der Churfürst ihm hätte antragen lassen. „Nein!" — entgegnete Lessing — „man hat mich bloß zu Rathe gezogen, ich habe darauf geantwortet, was ich Ihnen soeben sagte. Dort läßt sich jedoch das nicht so ausführen, als in Wien." — Man behauptet — fuhr Müller fort, — Sie bezögen bereits einen Gehalt vom pfälzischen Hofe. — „Auch nicht, lieber Müller! sondern eine Art von Honorar, welches aber keine Beziehung auf das Theater hat. Jedes auswärtige Mitglied der dortigen Akademie empfängt jährlich einen Gehalt von fünfhundert Thalern; dafür ist es verbunden, sich wenigstens zweimal des Jahres daselbst einzufinden, und den Sitzungen beizuwohnen. Mit dem Theater gebe ich mich nicht ab." — Wenn Sie aber einen Beruf zu uns erhielten? fragte Müller. — „Er protestirte, doch so, daß ich glauben konnte, er würde ihn annehmen. Seine Gattin, welche zehn Jahre lang bei uns in Wien seßhaft gewesen war, schien diesen Beruf zu wünschen. O! sagte sie, ich liebe die guten Wiener herzlich, nie werde ich ihre Güte gegen mich vergessen." — „In München" — fuhr Lessing fort, — „wohin Sie vermuthlich auch kommen werden, habe ich eine brave, wohlgestaltete Frau für die hohen komischen Rollen angetroffen, und mit Ver-

genügen spielen sehen; sie nennt sich Rouseul; diese sollten Sie nach Wien zu ziehen suchen. Auch zwey junge Mädchen werden Sie dort finden; beyde geben große Hoffnung, ich weiß sie aber nicht zu nennen."

Müller fand die beiden Liebhaber in Hildesheim unbrauchbar und sprach auf dem Rückwege wiederum ein bei Lessing. Lessing spricht von neuem über die Pflanzschule, und daß die wenig bevölkerte Stadt Mannheim nicht der Ort dafür sei. Auch gegen die Ballets eifert er, und preist den Kaiser, daß er diesen „Flitterputz" abgeschafft, welcher den Eindruck eines gut dargestellten Stückes auslösche. Auch gegen die Singspiele sprach er sich aus. „Sie sind das Verderben unserer Bühne", sagte er. „Ein solches Werk ist leicht geschrieben. Jede Komödie giebt dem Verfasser Stoff dazu; er schaltet Gesänge ein, so ist das Stück fertig. Unsere neu entstehenden Theaterdichter finden diese kleine Mühe freylich leichter, als ein gutes Charakterstück zu schreiben. Nur angemessene Belohnungen für durchdachte Arbeiten können diesem einschleichenden Unheile einen Damm entgegensetzen, und Genies erwecken, bessere Wege zu betreten." Müller fragt, wie diese Ermunterung gestaltet werden könne? „Ihr Kaiser" — antwortet Lessing — „kann die Preise bestimmen, auch Vorschriften bestimmen, wie die Stücke beschaffen sein müssen, welche dem hohen Ziele seiner Wünsche angemessen sind. Eine angetragene Einnahme der fünften, siebenten und neunten Vorstellung würde Dichter anfeuern, mit Kopf zu arbeiten. Ach Gott! Ihr Kaiser hat tausend Mittel, der sinkenden Bühne aufzuhelfen!" —

Müller hegte sicherlich in der Stille den Wunsch: so bedeutende Reiseberichte möchte doch nicht der etwas trockene Baron Kienmayer allein lesen! Es möchte Graf Rosenberg und Fürst Kaunitz davon Notiz nehmen, und sie dem Kaiser selber vorlegen!

Das nächste Reiseziel Müller's war Gotha, einer der besten Stammsitze deutschen Theaters, wo der alte Eckhof jetzt noch in voller

Thätigkeit war. Müller nennt ihn auch jetzt noch den besten deutschen Schauspieler. „Sein sonorischer Vortrag, die Wahrheit, die verschönerte Natur, das Geistvolle, was dieser würdige Mann in sein Spiel bringt, reißt jeden hin, der ihn zum ersten Mal sieht.“ Früher der „größte deutsche Artist in den ersten jungen Helden- und Liebhaberrollen“, spielt er jetzt „sowohl in tragischen als in hohen und niedrig-komischen Stücken die edlen und launigen Väter mit gleicher Kunst“, und habe mit Recht Anspruch auf den Namen des Garrick der deutschen Bühne. Neben ihm sieht er einen trefflichen Komiker Namens Frischmuth, welchen er für Heydrich empfiehlt.

Müller verkehrt in Gotha mit Gotter, der als Uebersetzer und Bearbeiter sehr thätig war für's Theater. Seine „Medea“ hat bis in unsere Zeit herein auf dem Repertoire gedauert. Müller nennt ihn einen soliden, rechtschaffenen Mann, welcher Lessing's Abneigung gegen Singspiele und Ballets nicht theile, sondern Abwechselung die Würze des Vergnügens nenne, über eine Theaterpflanzschule aber Lessing ganz beistimme. Uebrigens erregt es Müller Bedenken, daß auf den norddeutschen Bühnen eine gewisse Kälte und ein Kanzelton im Vortrage herrsche, und er meint, daß „der jetzt in Mode kommende Conversationston doch wohl gar zu natürlich sei“. Wir werden später bei Schröder's Gastspiel im Burgtheater erkennen, daß diese Bemerkung von Bedeutung war.

Die bürgerliche Stellung der Schauspieler war in Gotha die günstigste. Sie hatten zwar, wie es die kleine Stadt im kleinen Staate mit sich bringen mochte, nur kleine Gagen, aber sie wurden durch bürgerliche Vortheile entschädigt. Wenn das Getreide hoch im Preise stand, durften sie es „für ein geringes Geld“ aus den herzoglichen Magazinen beziehen, und sie besaßen auch wie andere Bürger die Braugerechtigkeit. Daneben bezogen Wittwen und Kinder verstorbener Schauspieler Pensionen aus der Landeswittwencasse. Diese Mittheilung Müller's kann wohl die erste Veranlassung gewesen sein zur Einführung der Pensionsdecrete im Burgtheater.

Zum Engagement am Nationaltheater empfiehlt er von hier Madame Böck, welche für Mütterrollen eine brave, ja eine große Künstlerin sei. Nach der Hamburger Bühne nennt er überhaupt die Gotha'sche „im Ganzen genommen als die beste", welche er bisher gesehen.

Von Gotha geht er nach Mainz, und hier am erzbischöflichen Sitze findet er endlich die Soubrette, welche den Anforderungen des Fürsten Kaunitz entsprechen dürfte, eine Madame Stierle, deren Engagement er betreibt.

Seine nächste Station ist Mannheim, wo Alles in Bewegung ist, die Gründung einer Nationalbühne vorzunehmen, wie Kaiser Joseph sie für Wien angekündigt. Ein Haus hatte man eben gebaut, welches blos für das vaterländische Schauspiel und gute Bearbeitungen bestimmt war. Die Oper sollte der Hofschaubühne verbleiben. Man erwartete Alles von Lessing, welchem man Vollmacht gegeben zu allen Engagements. Für „Dichter und Acteurs wollte man Belohnungen festsetzen, die theils im Golde, theils in der Ehre bestehen sollten, daß ihre Brustbilder öffentlich aufgestellt würden". Eckhof endlich hoffte man zu gewinnen, „der nicht mehr agiren, sondern blos unterrichten und eine lebenslängliche Versorgung erhalten sollte". Ueberhaupt „sollte den Schauspielern, die sich besonders auszeichneten, eine lebenslängliche Versorgung versichert werden".

Zum zweiten Male also konnte Müller diesen Pensionsgedanken zur Beherzigung nach Wien berichten, und diese Wirkung der kaiserlichen Gründung eines Nationaltheaters wurde mit Eifer gemeldet. Uebrigens stand in Mannheim damals Alles noch auf Hoffnung. Müller hatte nur Schauspielhäuser zu betrachten, die Schauspieler selbst waren so gering wie die Hildesheimer.

Er eilte also nach München. Hier findet er Alles sehr gering im Schauspielwesen, aber Madame Nouseul bestätigt ihm Lessing's Empfehlung. Er begiebt sich eilig auf die Heimreise nach Wien.

Hier wird er vom Oberstkämmerer zum Kaiser geführt und sieht seinen höchsten Wunsch verwirklicht: der Kaiser hat all' seine Berichte gelesen, und genau gelesen. Er drückt ihm huldvoll seine Befriedigung darüber aus. Brockmann wird engagirt, die Nouseul und Stierle desgleichen, auch für Borchers folgt die Genehmigung, falls dessen Contract ein baldiges Engagement möglich macht. Das Wichtigste aber ist: Müller erhält Auftrag, an Engel zu schreiben und Unterhandlungen mit ihm anzuknüpfen. Der Kaiser ließ ihm viel Schönes sagen, und daß ein Mann wie er, welcher „die wahre Natursprache so warm und so veredelt in seinem „„Dankbaren Sohne““ völlig in seiner Gewalt hätte“ und außerdem ein „solider Gelehrter“ wäre, ein besseres Schicksal verdiente, als er jetzt nach Müller's Schilderung genösse. Kurz, es ist Engel eine leitende Stellung am Burgtheater angetragen worden. Den Wortlaut der kaiserlichen Ausdrücke hat Müller durch fünf leer gelassene Zeilen nur errathen lassen. Vielleicht ist eine herbe Aeußerung des Kaisers über Berlin im Jahre 1802 der Censur verfallen. „Es wäre mir lieb“ — hat der Kaiser gesagt, — „wenn Engel zu uns käme. Was uns drückt und noch immer drücken wird, ist der Mangel an guten Dichtern und besonders an solchen, welche wir unsere eigenen nennen können. Ich möchte wohl die ersten und besten Köpfe in ganz Deutschland hieher ziehen, worunter in Rücksicht auf das Theater Lessing und Engel uns hier vorzüglich nützlich werden könnten.“

Ferner befahl der Kaiser, daß ihm Müller den Plan zu einer Theater-Pflanzschule vorlege. Das geschah. Müller theilt den sorgfältig ausgearbeiteten Plan mit und erzählt, daß der Kaiser mit den Einzelheiten einverstanden gewesen wäre. Nur habe er verworfen, daß die Schule nach Laxenburg verlegt werde; in Wien müsse sie sein, damit die jungen Leute im Verkehr mit der Welt bleiben und Theatervorstellungen sehen könnten. Der Kaiser befahl, daß Abschriften des Planes an Engel, Lessing und Weiße gesendet und diese Herren um ihr Gutachten gebeten würden.

Endlich billigte der Kaiser auch die Gründung einer Theaterbibliothek und verordnete im Sinne Lessing's, daß jeder Dichter die ganze dritte Einnahme seines Stückes, welches im Hof- und Nationaltheater aufgeführt würde, zu beziehen habe.

Alle Erfahrungen der Müller'schen Reise wurden also durch den Kaiser zur Geltung gebracht und die Aussichten für das Theater waren im Jahre 1777 die allerbesten. Leider wurde nicht Alles ausgeführt, wie es angelegt war. Ein Kaiser kann eben nicht auch im Detail Theaterdirector sein, und in Kaiser Joseph's nächster Umgebung hat augenscheinlich der Mann gefehlt, welcher die Ausführung der kaiserlichen Gedanken nachdrücklich betrieben hätte. Außerdem erwachte gerade damals in Kaiser Joseph eine besondere Liebhaberei für das deutsche Singspiel und er nahm plötzlich Müller's ganze Thätigkeit für die Gründung und Ausbildung desselben in Anspruch. Daß Lessing sich so absolut dagegen ausgesprochen hatte, war ihm unangenehm, und vielleicht deshalb wurde Engel in erste Linie gestellt. Es ist nicht zu verkennen, daß die nächsten Jahre des Nationaltheaters das Schauspiel nicht so kräftig entwickelten, wie man nach den einleitenden Schritten zu hoffen berechtigt gewesen, und daß die Pflege des Singspieles dem recitirenden Schauspiele einigen Abbruch that.

Dazu kam, daß die Schauspieler sich nicht gleichgültig verhielten zu einer Reform, an welcher einer ihrer Collegen so maßgebend betheiligt war und welche so viel neue Personen in ihre Reihen brachte, und zwar an die Spitze dieser Reihen. Sie fanden und finden dies niemals behaglich und unterlassen es selten, Schwierigkeiten dagegen zu erheben. Es wurde ihnen auch recht leicht, solche Schwierigkeiten zu erheben, denn die Gesellschaft dirigirte sich eigentlich selbst. „Die ältesten Männer und Frauen, wie auch diejenigen, welche erste Rollen spielten, traten gewöhnlich einmal wöchentlich zusammen, lasen, wählten und besetzten nach Mehrheit der Stimmen die Rollen in den neuen Stücken und vertheilten die abgehenden in

den alten. Alle Beschlüsse, Meinungen, Separat-Vota wurden protocollirt und durch den ältesten Mann unter ihnen, welcher den Titel Regisseur führte, der Entscheidung der Obersten Hofdirection vorgelegt. Dies Zusammentreten hieß die Versammlung. Darin gab es nun freilich oft Debatten, besonders unter dem schönen Geschlechte, wovon Einige mit den unerheblichsten Kleinigkeiten zum Kaiser gingen und dessen Langmuth, Gnade und Huld zu oft in Anspruch nahmen."

Dies beschloß denn der Kaiser abzuändern und er ließ Gesetze für die Gesellschaft entwerfen, für welche die Vorschriften der Pariser Schaubühne zum Grunde gelegt wurden.

III.

Kaiser Joseph ließ also plötzlich nach in der ausschließlichen Theilnahme für das deutsche Schauspiel. Das will nicht sagen: sein Interesse an demselben habe nachgelassen. Nein. Aber sein Interesse theilte sich; es wendete sich eine Zeitlang dem Singspiele zu. Sein Schöpfungstrieb, einige Jahre zusammengedrängt auf das recitirende Schauspiel, schien eine Abwechslung zu brauchen.

Damit ist nicht gesagt, daß er das damals „Nationaltheater" genannte Burgtheater aus den Augen gelassen hätte. Keineswegs. Er sorgte ferner für gründliche Organisation desselben und für Erwerbung ausgezeichneter Kräfte. Er gab dem Theater ein sehr ausführliches Statut unter dem Titel „Vorschrift und Gesetze, nach welchen sich die Mitglieder des k. k. Nationaltheaters zü halten haben", und befahl — Friedrich Ludwig Schröder für das Nationaltheater zu engagiren.

Beide Maßregeln waren vortrefflich. Strenge Ordnung war dem Theaterwesen, welches aus wüstem Treiben sich empor arbeitete, äußerst nothwendig, und die Erwerbung eines Mannes wie Schröder erschien wie ein großer Segen. Als Schauspieler, als Directionsführer, als dramatischer Schriftsteller hatte sich Schröder während der siebziger Jahre, vorzugsweise in Hamburg, ungemein hervorgethan. Wenn Einer das Nationaltheater zum Gipfel führen konnte, so war er dieser Eine.

Es ist ein wunderliches Schicksal gewesen, daß gerade jenes Statut

das Hinderniß wurde für das dauernde Verbleiben Schröder's in Wien.

Entstanden ist dies Statut ersichtlich nach dem Vorbilde der Comédie française. Man war in Wien zur damaligen Zeit in viel lebhafterem Verkehre mit dem französischen Schauspiele als jetzt, und französische Theatergesellschaften waren im Kärnthnerthor- wie im Burgtheater heimisch.

Der Mittelpunkt dieses Statuts war der sogenannte „Ausschuß", welcher aus fünf Schauspielern, sogenannten Inspicienten, bestand und das Theater regierte. Stephanie der ältere, Müller, Steigentesch, Stephanie der jüngere und Brockmann waren die ersten Inspicienten. Sie sollten am Eingang eines jeden „Theatraljahres" von den sämmtlichen wirklichen gagirten Mitgliedern gewählt oder neu bestätigt werden. Sie hatten „die allgemeine Führung der Schaubühne" zu besorgen, über Annahme neuer Stücke zu urtheilen und die Besetzung derselben zu bestimmen.

„Bei Annahme neuer Stücke" — lautete es — „müssen sie die Ehre und den Nutzen des Theaters vor Augen haben und wohl darauf sehen, daß die angenommenen Stücke den Regeln des gereinigten Theaters entsprechen und auf dem Repertoire stehen bleiben können. Daher sei das Trauerspiel reich an Handlung, an erhabenen Gesinnungen, falle nicht in's Gräßliche und Uebernatürliche; es errege Mitleid und Furcht, aber nicht Abscheu und Entsetzen; es führe eine edle, hohe Sprache, aber keinen voll Phantasien verwebten Wortkram. Das rührende Lustspiel, dessen Handlung zwischen dem Täglichen und Seltenen innesteht, zeige besondere Charaktere, möglichere rührende Handlung als das Trauerspiel, ohne in's Romanhafte zu fallen; die Bewegungen, die es erregt, seien angenehm, ohne zu erschüttern; jeder Charakter desselben sei belehrend, das Ganze zwecke zur Sittenlehre ab, ohne abgeschmackt zu werden; die Sprache darin sei erhabener als im Lustspiele, ohne den Schwung der tragischen zu nehmen. Um diese Gattung nun in größerem An-

sehen und Werth zu erhalten, ist zu beobachten: daß nicht gleichförmige Charaktere, Situationen oder Interessen in anderen Wendungen als neu erscheinen, und daher das Neue dem Alten, oder das Alte dem Neuen schade; dialogirte Romane, bei welchen der Autor weder Verdienst noch Genie verräth, der Schauspieler alltäglich werden muß, dürfen keine Aufnahme finden, weil sie den Zuschauer ermüden und abschrecken. Das Lustspiel hingegen enthalte Charaktere aus dem gemeinen Leben, doch mit Interesse, Satyre, ohne in's Pasquill auszuarten; errege durch Witz und anständige Natur Lachen, nicht durch Possen, Unanständigkeit oder unnatürliche Begebenheiten; es zwecke zur Besserung ab durch Schilderung seiner lächerlichen Charaktere, ohne den Anschein eines Lehrgebäudes zu haben; die Sprache sei von der Natur, aber nicht vom Pöbel genommen."

„Bei Uebersetzungen haben sie unter obigen Erfordernissen noch darauf zu sehen, daß der Sinn des Originals nicht verstümmelt und geschwächt werde, eine dem Sujet angemessene, gute deutsche Schreibart darin vorhanden sei, daß keine Aenderungen im Ganzen vorgenommen werden, so dem Stück eine andere Richtung geben; ausgenommen ein deutscher Dichter nützte nur die Anlage der Charaktere, Situationen und des Interesses, formte ein ganz neues Original und nützte Deutschland dadurch mehr, als durch eine getreue Uebersetzung."

Nach diesen bemerkenswerthen Grundsätzen sollte jedes eingeschickte Stück binnen vier Wochen „abgefertigt werden". Zwei Inspicienten erhielten es zur Prüfung: „ob es der öffentlichen Vorlesung werth sei". Keiner durfte es länger als acht Tage behalten, und mußte dann schriftlich auseinandersetzen, aus welchen Gründen er es zum Vorlesen vorschlüge oder verwerfe. „Nach Vorlesung eines Stückes giebt jedes Mitglied des Ausschusses ein kurzgefaßtes Votum ad protocollum und die majora entscheiden."

Alsdann entscheidet der Ausschuß wiederum „per majora"

über die Besetzung. „Jene, so Hauptrollen zu spielen pflegen, sollen in den ihnen zugehörigen Fächern gebraucht und ihnen nur alsdann mindere Rollen zugetheilt werden, wenn eben im Stück keine Rolle aus ihrem Fache vorhanden wäre und das Stück durch eine andere Besetzung litte." — Auch sollen Rollen mehrfach besetzt werden (alterniren), wenn es ohne Nachtheil der übrigen Besetzung geschehen kann. „Jeder Dichter hat zwar die Freiheit, eine Besetzung seines Stückes vorzuschlagen, doch muß der Ausschuß solche prüfen und, falls sie zum Nutzen des Theaters oder zur Zufriedenheit der Schauspieler besser entworfen werden könnte, solche nach Pflicht abändern."

„Zur Zufriedenheit der Schauspieler", dieser charakteristische Grund beleuchtet deutlich dies republikanische Selbstregiment der Schauspieler, welches sich im théâtre français bis heute erhalten hat. Man darf nicht außer Acht lassen, daß damals und daß überhaupt in Deutschland die Schauspieler selbst die Mehrzahl der Stücke schrieben und dadurch ihre Alleinherrschaft wesentlich stützten. Unterhaltungsstücke waren das Hauptbedürfniß.

Stephanie der jüngere war ein fruchtbarer Verfasser neuer Stücke im Ausschusse des Nationaltheaters. Für ihn erschien mit Schröder ein gefährlicher Rivale, denn Schröder's Stücke waren bedeutender.

Schröder hatte schon eine außerordentliche Lebensschule durchgemacht, als er sechsunddreißig Jahre alt damals nach Wien kam. Sein Stiefvater Ackermann hatte im Norden Deutschlands, in Mecklenburg, in Ost- und Westpreußen, in Hamburg, im Holstein'schen, Schleswig'schen und im Hannover'schen, ja auch in Rußland und Polen ununterbrochen Theaterdirectionen geführt und hatte sich mit gewissenhafter Strenge des kleinen Stiefsohnes angenommen. Aber dieser kleine Schröder war ein wilder, excentrischer Bursch, und Stiefvater Ackermann war ein genialer Schauspieler gewesen. Da hatte es denn nicht an heftigen Scenen gefehlt. In Warschau zum Beispiel hatte sich einmal der junge Fritz im Jesuitenkloster

versteckt, hatte zum Katholicismus übertreten, ja Jesuit werden wollen, um der elterlichen Obhut für immer zu entweichen. In Königsberg war er als Zögling einer Schule allein zurückgelassen worden, und das Kostgeld war ausgeblieben; er war dem Verhungern und jeglichem Verderben ausgesetzt gewesen, da ihn die Schule erbarmungslos ausgestoßen hatte. Mit einem versoffenen Schuster hatte er lange Zeit auf das Kläglichste sein Leben fristen müssen, und die gemeinsten Lebensgewohnheiten hatten ihn umgarnt. Schnapstrinken und kleine Entwendungen, welche dem Diebstahl nahekamen, bedrohten seine körperliche wie seine moralische Gesundheit.

Er überstand das Alles. Endlich kam Geldhülfe von den Eltern, welche seiner keineswegs vergaßen, aber selbst nicht immer in der Lage waren, Geldsummen zu erübrigen. Er machte sich auf, in einem dürftigen Fahrzeuge durch die Ostsee nach Lübeck zu schiffen, erlitt Schiffbruch, rettete und fristete sich wie Robinson Crusoe und stieg halbnackt bei Travemünde an's Land. Ausnahmsweise waren gerade jetzt einmal seine Eltern mit ihrer Gesellschaft in Süddeutschland, und der junge Mann mußte sich durch die ganze Länge des deutschen Vaterlandes hindurch fechten. Auch das gelang ihm, und der früh erfahrene Jüngling stand endlich wieder seiner Mutter und seinem höchst eigenthümlichen Stiefvater gegenüber.

Dies sein häusliches Verhältniß, unerschöpflich an Conflicten, ist offenbar sehr fruchtbringend gewesen für Schröder's Charakterstudien. Die Mutter, aus Berlin stammend, war in erster Ehe mit dem Organisten Schröder verheirathet gewesen. Dieser Vater Fritz Schröder's, ein geschickter Tonkünstler, war in Nahrungslosigkeit und Liederlichkeit versunken und hatte es der begabten Frau überlassen müssen, sich selbst zu ernähren. Sie war nach Schwerin, war nach Hamburg gegangen, um durch ihre Geschicklichkeit in Stickerei ihr Brod zu erwerben. In Hamburg hatte Eckhof sie kennen gelernt und ihr gerathen, die Vorzüge ihres Geistes und ihrer Gestalt auf der Bühne zu verwerthen. Diesem

Rathe war sie gefolgt, und er hatte sich als richtig erwiesen. Sie gefiel und war schon vier Jahre lang Schauspielerin, als ihr Mann sie 1744 zum letzten Male in Hamburg besuchte. Die Frucht dieses letzten Besuches war Friedrich Schröder. Der Vater Schröder starb bald darauf und sie heirathete fünf Jahre später Ackermann. Dieser also, welcher den vierjährigen Fritz als Stiefsohn bekam, wurde Schröder's eigentlicher Vater.

Eine Aeußerung Schröder's weist darauf hin, daß die ersten Eindrücke seiner Jugend, daß seine Jugenderziehung überhaupt maßgebend geworden sind für sein ganzes Leben. Diese Aeußerung lautet: daß er seine Ansicht über die Vorzüge und Fehler der theatralischen Darstellung seit seinem zehnten Jahre nicht geändert und keine Ursache gefunden habe, sein Urtheil darüber in der Folge zurückzunehmen.

Dies erklärt sich vielleicht, wenn man einen Blick wirft in den Ackermann-Schröder'schen Hausstand. Unter den mannigfachsten Sorgen spinnt sich die Directionsführung eines Theaters in diesem Hausstande ab, und der Knabe sieht alle Kunstproducte entstehen, werden und vergehen oder dauern. Die Mutter ist überall die geistige Förderin, sie schreibt Prologe, sie bearbeitet Stücke, sie studirt den schwächeren Mitgliedern vom Kinde bis zum ersten Liebhaber die Rollen ein. Der Vater weicht in den Gesprächen den theoretischen Betrachtungen aus, oder erledigt sie durch ein entscheidendes Wort seines starken Naturells. Er ist das Talent und vertritt durch die That die siegreichen Rechte des Talents. Schröder hielt ihn, nachdem Ackermann längst gestorben, für den einzigen komischen Schauspieler, den man „vollendet" nennen könnte; der nie aus der Wahrheit herausgetreten sei, der nie übertrieben habe. „Ich kann mich leider nicht rühmen", setzt er bescheiden hinzu, „meinem Muster hierin treu geblieben zu sein." Und doch wissen wir, daß es ein Hauptvorzug des großen Schauspielers Schröder gewesen ist, streng in der Wahrheit, fern von jeder Uebertreibung zu bleiben. Die

Anklage gegen sich selbst gilt also wohl den Jugendsünden auf der Bühne.

Diesen Eltern gegenüber begann nun der vierzehnjährige Bursche seine eigentliche theatralische Laufbahn. Zunächst als Tänzer, denn in der Tanzkunst entwickelte er große Fertigkeit und war er dem Director-Vater am einträglichsten.

Leider meinte der Vater die Gage an ihm sparen zu können, und der naseweise, schon viel versuchte Sohn fand dies unerträglich. „Schröder war der einzige Mensch, den Ackermann strenge behandelte", eben wohl, weil er ihn gewissenhaft erziehen zu müssen meinte. „Schröder war aber auch der einzige Mensch, der sich ihm widersetzte, wenn er Recht zu haben glaubte. Und leider glaubte er dies zu oft."

So entstanden denn bald wieder die peinlichsten Streitigkeiten zwischen Vater und Sohn, welche mehrmals mit Flucht und Entweichung des Letzteren endeten. Die Mutter weinte und hielt es für ihre Schuldigkeit, dem Vater Recht zu geben.

Fritz Schröder wurde durch all das nicht zahm. Er war frühreif und machte auf volle Geltung Anspruch. Hohes Billardspiel mußte Geld verschaffen, und Duelle mit Franzosen, welche damals bei Ausgang des siebenjährigen Krieges in Süddeutschland herrschten, brachten aufregenden Zeitvertreib. Kleine Aufgaben im Lustspiele, die ihm allmälig zufielen, behandelte er von oben herab. Er unterrichtete sich nur über den Inhalt des Stückes und der Rolle. Das mußte genügen. Die Rolle selbst lernte er nicht.

Da trat ein Wendepunkt ein. Die Wieland'sche Uebersetzung Shakespeare's erschien. Sie kam dem achtzehnjährigen Schröder in die Hände. „Er verschlang sie und machte sie zu seinem Handbuch."

Die Wirkung der Shakespeare-Lectüre ging bei Schröder zunächst nur nach der komischen Richtung. Der britische Humor begeisterte den jungen Deutschen, und wir sehen in der nächsten Zeit

keinen anderen Wechsel in seinem Dichten und Trachten, als daß er noch ausgelassener mit seinem schauspielerischen Talente verfuhr. In Frankfurt zum Beispiel, wo der Wiener Kurz die Stegreifkomödie betrieb und dem so wirksamen Komiker Schröder die alte Phrase entgegenhielt: daß ein begabter Künstler sich ja erniedrige, wenn er nur Auswendiggelerntes vortrage, statt frei und schöpferisch zu improvisiren — in Frankfurt lieferte er dreist, ja frech den Beweis, daß er eben so gut und besser improvisiren könne. Er spielte dergestalt aus dem Stegreif, daß das Publicum des Lachens nicht müde wurde, obwohl die Komödie eine Stunde länger dauerte, als sie dauern sollte. Unwillkürlich wohl lieferte er damit den Beweis, daß Inhalt und Form aus Rand und Band getrieben werde durch das sogenannte freie Spiel.

Auch im Verhältnisse zu seinem Stiefvater trat noch immer kein günstiger Wechsel ein. Der junge vorlaute Mensch, wie doch er das Talent und die Herzensgüte Ackermann's ehren mußte, pochte unablässig auf seine größere Geistesschärfe, unterließ sein altkluges Kritisiren nicht und fügte sich in keinem Streite. So kam es denn einmal in Kassel zum Aeußersten: Ackermann ließ sich vom Zorne fortreißen, nach seinem Stiefsohne zu schlagen, und dieser zog den Degen gegen seinen Stiefvater. Verhaftung Schröder's war die Folge, ja er wurde in Ketten gelegt und ein paar Wochen in Ketten gefangen gehalten.

Es fehlte denn fast Nichts mehr an großen Lebensschicksalen, was er bis in sein zwanzigstes Jahr nicht durchgemacht hätte. Sein sittlicher Kern mußte sehr stark sein, um durch so wildes Jugendleben nicht beschädigt zu werden.

Er war sehr stark. Denn gerade in sittlicher Richtung wurde dieser leichtsinnige Fritz später ein Muster von Strenge und Feinheit.

Eben so erging es mit dem Kerne seines Talentes. Es ent-

wickelte sich im Laufe seiner zwanziger Jahre allmälig zu gediegenem Ernste.

Es ist ziemlich deutlich, daß Lessing einen starken Einfluß auf ihn ausgeübt. Die unabweisliche Verstandesschärfe dieses großen Schriftstellers hatte eine große Macht auf Schröder, und als „Emilia Galotti" erschien, welche er seinen Schwestern Elisabeth und Charlotte zu wiederholten Malen mit Begeisterung vorlas, entschloß er sich zur Darstellung der Marinelli-Rolle. Er hatte allerdings schon vorher in Hannover — die Ackermann'sche Gesellschaft kehrte damals für immer nach dem Norden zurück und nahm ihren Hauptsitz in Hamburg — die ersten Schritte aus dem komischen Fache heraus gethan und hatte als ein noch recht junger Mann einige ernste Väterrollen gespielt. Aber aus dem Durcheinander von Fächern, welches ein Directorssohn, zu Zeiten ein Mitdirector, ergreift, um die Besetzung eines Stückes zu decken, entwickelte sich doch erst jetzt mit dieser gelungenen Darstellung eines Marinelli die klare Ansicht in ihm, daß Charakterrollen jeglicher Art, auch in der Tragödie, seinem Talente angemessen wären.

Dieser klar gewordenen Ansicht entsprechend nahm auch sein Privatleben einen soliden Charakter an. Er wird innerhalb seiner Familie milder und rücksichtsvoller, er unterstützt den Stiefvater hingebend in der Directionsführung, und die gegenseitige Liebe zwischen Vater und Sohn, die immer ächt vorhanden gewesen, quillt nun ungetrübt hervor. Er beschäftigt sich eifrig mit Studien, er widmet den neu auftauchenden Dichtern Goethe, Lenz, Klinger volle Aufmerksamkeit, schöne Werke auch von Lenz erwartend, wenn dieser sich zügeln und in engere Form finden könne; er setzt sogar mit größter Sorgfalt den zusammengestrichenen „Götz von Berlichingen" in Scene und spielt den Bruder Martin, obwohl er nicht verleugnet, daß diese episch-dramatische Form sich niemals zu einem dankbaren Theaterstücke eignen werde; er macht die persönliche Bekanntschaft Lessing's; er liest, ja studirt das Theater der Griechen

und gewinnt einen Zugang zum Pathos dieser Form; er versenkt sich auf's Neue in die Shakespeare'schen Stücke, und jetzt gehen ihm auch ihre großen, ernsten Linien mächtig auf; er fängt seine Bearbeitungen an, er schreibt eigene Compositionen nieder; kurz, der Schröder entwickelt sich nach allen Seiten, welcher für das deutsche Theater so einflußreich geworden ist.

Wie war dies möglich nach so wüstem Jugendtreiben? „In seinem Leben war ein Funken Ehre", läßt Shakespeare den Brutus sagen von einem gemeinen Krieger. Ein reizbares Ehrgefühl springt von frühauf hervor in dem liederlichen Knaben Fritz; ja, das sogenannte point d'honneur war der stete Grund seines Streites mit Vater Ackermann. Solch ein sittlicher Mittelpunkt in jungen Menschen wirkt wie ein Talisman. Er schützt vor dauernder Gemeinheit, er spornt zu Aneignungen, damit man Ansprüche begründen könne. Verstand und Talent, welche Fritz Schröder in hohem Grade von der Natur verliehen waren, wissen diese Aneignungen trefflich zu erringen und mit den ungewöhnlich reichen Erfahrungen zu verschmelzen, und so entsteht eine Persönlichkeit, welche zu schöpferischer Thätigkeit ganz besonders geeignet und welche vor allen Dingen ein Charakter ist. Charakter-Eigenthümlichkeit ist ja aber doch für den Künstler das erste und letzte Erforderniß. Denn seine Aufgabe besteht darin: mit eigenthümlicher Kraft zu schaffen.

Diese Kraft bewährte nun Schröder während der letzten siebziger Jahre in Hamburg als Hülfsdirector zu großem Segen des deutschen Theaters. Das deutsche Theater hatte damals in ihm seinen neuen Schöpfer. Eckhof war alt und hatte nie die Eigenschaft gehabt, in diesem weiteren Sinne zu dirigiren und zu schaffen. Seine körperlichen Mittel waren nicht besonders günstig, nur sein schönes Organ und sein seelenvoller Vortrag sicherten ihm künstlerische Macht und Herrschaft in einem begrenzten Fache. Das Lustspiel war ihm eigentlich ganz versagt. Ganz an richtige Stelle war er um diese Zeit nach Gotha gerathen in die stillere Sphäre eines

kleinen Hoftheaters, wo man sichten und wählen konnte und nicht genöthigt war, das harte Holz der neuen Versuche zu spalten. Er starb, als Schröder sich hinlänglich gereift fand, von Hamburg aufzubrechen und sein Repertoire und seine Schule auszubreiten im deutschen Reiche.

Während dieser letzten siebziger Jahre in Hamburg bildete sich unter Schröder eine gute Schaar Schauspieler und ein für damalige Zeit reiches Repertoire. Von diesen Schauspielern kam der tüchtige Reinecke nach Berlin, der begabte Brockmann und Madame Sacco nach Wien. Borchers blieb lange bei ihm, und Schröder selbst mit seiner Frau und seinen beiden Schwestern Dorothea und Charlotte waren der Mittelpunkt. Charlotte starb früh, und Dorothea ward durch Verheirathung der Bühne entzogen. Die Kaufmannsstadt Hamburg, welche er übrigens liebte, versagte ihm, wie er meinte, doch gar zu oft die Theilnahme für höhere Stücke. Shakespeare's „Richard der Zweite" „beliebte dem Publicum nicht"; Shakespeare's „Heinrich der Vierte" — beide Theile in einen Abend von ihm zusammengezogen — versagte trotz seines trefflichen Falstaff dergestalt, daß er am Schlusse mit der ihm eigenen ruhigen Hartnäckigkeit dem Publicum ankündigte: „In der Hoffnung, daß dieses Meisterwerk Shakespeare's, welches Sitten schildert, die von den unsrigen abweichen, immer besser wird verstanden werden, wird es morgen wiederholt". Er erhielt das Stück mit Opfern auf dem Repertoire, gewann aber niemals die volle Theilnahme des Publicums für dasselbe. Auch später in Wien nicht. Wohl aber in Berlin, obwohl er dort ein schlechteres Ensemble fand als in Hamburg und in Wien. Diese literarhistorische Theilnahme, um so zu sagen, hat er den Berlinern nie vergessen.

Großen Beifall aber fand er in Hamburg für die anderen Shakespeare'schen Stücke, welche er in den letzten Jahren für die Bühne bearbeitete und aufführte, namentlich für „König Lear", „Hamlet" und „Macbeth".

Der Drang, Hamburg zu verlassen und vor einem größeren, mannigfaltigeren Publicum zu spielen, wurde jetzt unwiderstehlich in ihm. Berlin bot sich ihm zu einem ersten Versuche: im December 1778 trat er dort auf, und zwar in den großen tragischen Rollen, welche man dem komischen Fritz Schröder außer Hamburg noch nirgend zutrauen wollte. Er spielte den Lear, er spielte sechsmal den Hamlet mit unermeßlichem Beifall. Der Eindruck seines Lear war so groß, daß Moses Mendelssohn, welcher Schröder als Menschen wie als Künstler liebte und an schwachen Nerven litt, die Vorstellung schon im vierten Acte verlassen mußte, weil die Wirkung ihn übermannte.

Gestärkt in dem Vertrauen auf seine Kraft kehrte er 1779 nach Hamburg zurück, um seinen Abschied vorzubereiten. Um diese Zeit erschien Lessing's „Nathan". „Er war — sagt Schröder's sorgfältiger und feiner Biograph F. L. W. Meyer — aus Schröder's Seele geschrieben, und blieb lange in mannigfachen künstlerischen und philosophischen Beziehungen der Gegenstand seiner Unterhaltung. Damals wäre wohl nicht die Zeit gewesen, ihn auf die Bühne zu bringen; aber sie kam. Dennoch hat sich Schröder dessen wie seines geliebten Shakespeare'schen „Julius Cäsar" und einiger anderen Meisterwerke aus der Vorzeit immer enthalten, weil er sich nie getraut, ihm die vollkommene Besetzung zu gewähren, die er für das Heiligthum seines Herzens begehrte. Auch trat er der Meinung Lichtenberg's und, wenn ich nicht irre, Engel's bei, das Stück werde für die Menge keinen Reiz haben. Dies Vorurtheil einsichtsvoller Richter ist durch die That widerlegt. Gelesen hat er es jedoch vor einem auserwählten Kreise, und durch Mitleser unterstützt, wie sie schwerlich eine öffentliche Bühne aufzubieten vermag. Seinen Nathan bewunderten die Zuhörer, aber sie waren auf ihn gefaßt. Den Patriarchen, den er gleichfalls übernahm, bewunderten sie nicht weniger und wurden durch ihn überrascht. So rein von Ziererei und Auffahren, so vornehm sanft und mit ruhiger Salbung flossen

die Aeußerungen der Unduldsamkeit von seinen Lippen, als hätte Lainez sich mit dem Cardinal von Lothringen vor den Augen des französischen Hofes unterredet. Ihm entging kein Zug, den Hogarth zu schwach, den Mengs zu stark finden müssen. Daß er wahr sei, mußte jedem einleuchten, nur würde diese Wahrheit nicht jedem geahndet haben."

Dieser Fingerzeig auf die leisen Mittel, denen Schröder so früh schon zugewendet war, erhält eine weitere Ausführung in der Rede Schröder's, welche Meyer aufbewahrt hat. Schröder hat sie kurz vor seinem Scheiden aus Hamburg in vertrautem Freundeskreise gesprochen, als von Lessing's Vers die Rede gewesen:

„Daß Beifall dich nicht stolz, nicht Tadel furchtsam mache!
Des Künstlers Schätzung ist nicht jedes Fühlers Sache.
Denn auch dem Blinden brennt das Licht,
Und wer dich fühlte, Freund, verstand dich darum nicht."

„Ich muß erfahren" — sagte Schröder — „woran ich mit der Kunst bin. Was ich gesehen und kennen gelernt, hat mich in meinen Grundsätzen bestärkt. Es mag sein, daß jede meiner einzelnen Rollen von einem Schauspieler übertroffen wird, den seine Persönlichkeit oder seine nähere Bekanntschaft mit dem geschilderten Verhältnisse mehr als mich für sie begünstigen. Aber es ist keine eigentliche Kunst, sich selbst zu spielen. Das wird jedem verständigen Nichtschauspieler gelingen, der gut zu sprechen und sich anständig zu benehmen weiß. Der allein scheint mir eine wirkliche Kunststufe erstiegen zu haben, der jeden Charakter so auffaßt, daß sich ihm nichts Fremdes beimischt; daß er nicht blos an eine allgemeine Gattung mahnt, sondern sich auch von seinen Verwandten durch eigenthümliche Züge unterscheidet, die er aus seiner Kunde hernimmt, um den Winken des Dichters zu entsprechen. Das unterscheidet den Schauspieler von dem guten Vorleser und Declamator. Der Letzte kann den Zuschauer, so lange er ihn mit dem Ersten noch

nicht verglichen hat, sehr befriedigen. Aber sobald er diesen sieht, muß er begreifen, daß er vorher nur an die Person erinnert worden, die er jetzt selbst erblickt. Dahin meine ich es gebracht zu haben. Ich glaube Alles ausdrücken zu können, was der Dichter, wenn er der Natur treu geblieben ist, durch die Worte oder Handlungen seiner Personen ausdrücken wollen; und ich hoffe in keinem Stücke hinter den billigen Forderungen des Menschenkenners zurückzubleiben, ohne einen anderen Spiegel zu Rathe zu ziehen als den der Wahrheit. Die Kunst kann nicht mehr aufzufassen begehren, wenn sie nicht Künstelei werden will. Sie sehen, warum mir der Natursohn Shakespeare Alles so leicht und Alles so zu Dank macht; warum mir manche sehr bewunderte und dichterisch glänzende Stelle Kampf und Anstrengung kostet, um sie mit der Natur auszugleichen; warum ich sie gleichsam verwischen muß, damit sie dem Charakter nicht widerspreche. Es kommt mir gar nicht darauf an, so zu schimmern und hervorzustechen, sondern auszufüllen und zu sein. Ich will jeder Rolle geben, was ihr gehört, nicht mehr und nicht weniger. Dadurch muß jede werden, was keine andere sein kann. Die Richtigkeit dieses Bestrebens wird man meinem Verstande nicht verdächtig machen. Darauf kommt es an, zu erproben, ob es mir gelungen ist. Und das verbürgt mir weder das Urtheil meiner Freunde, noch der Kenner allein. Jene sind an mich gewöhnt, und diese können bestechlich werden, weil sie einer großen Wahrheit huldigen. Sie mögen nicht rechten, wo die bloße Absicht ihren Wünschen zusagt. Wirkliches Verdienst bewährt sich dadurch, daß es die Vorurtheile vernichtet. Bin ich, was ich zu sein nicht verzweifle, so muß aller herkömmliche Irrthum, Alles, was Kunst zu sein glaubt, ohneradtet es der Natur widerspricht, der Erscheinung der kunstgebildeten Natur weichen; so muß ich auf den unwissendsten Zuschauer wirken, wie auf den gelehrtesten; so muß jeder Blick in sein eigenes Herz den Anwesenden überzeugen, er sehe von mir, was er sehen solle."

Meyer setzt hinzu, daß Schröder, obwohl er „an Feinheit und anständiger Zurückhaltung“ keinem anderen Schauspieler wich, entschiedenster Liebling der Galerie gewesen und geblieben sei, und daß das große Publicum vorzugsweise ihn „seinen Schröder“ genannt und eben so mit ihm geweint wie gelacht habe.

So beschaffen und ausgerüstet begab sich Schröder im März 1780 auf die Reise nach Wien, um dort im Nationaltheater zu gastiren. Am 13. April sollte er als König Lear auftreten. In den Theaterkreisen Wiens wurde die Ankündigung dieser Rolle mit Mißtrauen aufgenommen. Mitglieder wie Brockmann und Madame Sacco, welche Schröder in Hamburg gekannt, versicherten: die Tragödie sei Schröder's Sache nicht. Der Sinn für Tragödie lag übrigens auch dem Publicum nicht besonders nahe. In dem „Freundschaftlichen Briefwechsel zwischen Gotthold Ephraim Lessing und seiner Frau“ beschreibt Letztere die erste Aufführung der „Emilia Galotti“ im Burgtheater und sagt: der Kaiser habe es zweimal gesehen und sehr gelobt. „Das muß ich aber gestehen“ — habe er hinzugesetzt, — „daß ich in meinem Leben in keiner Tragödie so viel gelacht habe.“ Und Frau von König (Lessing's spätere Frau) versichert, daß sie in ihrem Leben in keiner Tragödie so viel habe lachen hören, und zwar zuweilen bei Stellen, wo eher hätte sollen geweint als gelacht werden. Die Vorstellung sei sehr mittelmäßig ausgefallen. Nur die „Hubertin“, die Darstellerin der Mutter Claudia, habe gut gespielt. „Den Prinzen machte Stephanie der ältere, ich möchte fast sagen: so schlecht wie möglich. Stephanie wird täglich affectirter und unerträglicher. Was thut er zuletzt in Ihrem Stücke? Er reißt sein ohnedem großes Maul bis an die Ohren auf, streckt die Zunge langmächtig aus dem Halse und leckt das Blut von dem Dolche, womit Emilia erstochen ist. Was mag er damit wollen? Ekel erregen? Wenn das ist, so hat er seinen Endzweck erreicht.“

Wie sollte Schröder's Geschmack, damals offenbar der abge-

klärteste und reinste auf dem deutschen Theater, wie sollte er dazu passen?! Und Stephanie der ältere war ein Mitglied des Ausschusses, von welchem die Leitung des Institutes ausging. Allerdings hatte jene erste Aufführung der „Emilia Galotti" acht Jahre vor Schröder's Ankunft stattgefunden, und gerade in den letzten Jahren war durch Kaiser Joseph's Bemühung Viel geschehen zur Besserung des Theaters, zur Reinigung des Geschmacks. Aber auch jetzt noch wurden grelle Traditionen durch Männer wie der ältere Stephanie krampfhaft aufrecht erhalten, und der hohle Declamationsstyl französischer Schule, welcher durch die so lange eingebürgerten französischen Gesellschaften auch dem Publicum geläufig war, mußte schneidend abstechen von der natürlichen Vortragsweise Schröder's.

Es konnte nicht ausbleiben, daß man eine Revolution ahnte und verkündete in Theaterangelegenheiten. Die Sturmvögel erhoben sich und schrieen. Die alte Schule fühlte sich bedroht, und alle ersinnlichen Verleumdungen gegen Schröder wurden in Bewegung gesetzt, ehe er auftrat. Ein solcher Kleinstädter — hieß es — hat die Unverschämtheit, die großen Künstler einer Hauptstadt herauszufordern! Ein norddeutscher Komiker mit bürgerlichen Manieren will den König Lear spielen, die Meisterleistung unseres Brockmann! Und über den Geschmack Wiens wagt er geringschätzig zu sprechen! Unbildung wagt er uns nachzusagen! Der soll was erleben! Graf Rosenberg hat ihm ein Engagement angeboten; darauf hat er erwiedert: er passe wohl nicht nach Wien, und Wien könne seine Verdienste nicht bezahlen! Wir werden ihn bezahlen, den hochmüthigen Hamburger!

Die gereizte Stimmung wurde so laut, daß der alte Fürst Kaunitz Schröder rufen ließ und ihn warnte, im „Lear" aufzutreten. „Ich weiß" — sagte er, — „welche Männer für Sie gezeugt haben, ich weiß, daß ich denken werde wie diese Männer. Aber wer kann

gegen das Vorurtheil?! Und in diesem Falle werden Sie unglücklicherweise mit Ihren eigenen Waffen bekämpft: Brockmann ist Ihr Schüler" — — „„„O, Ihre Durchlaucht"" — antwortete Schröder — „„der Meister behält sich immer Etwas vor."" —

Der Abend des 13. April kam. Schröder trat auf und wurde mit eisiger Kälte empfangen. Die erste große Scene mit Goneril veranlaßte Einige, unter ihnen Kaiser Joseph, zu applaudiren, furchtbares Zischen unterdrückte den Applaus. Ebenso ging es im zweiten Acte. Aber im dritten Acte, wo die Sinne Lear's all' den losgelassenen Stürmen unterliegen, da unterlag auch jedes Vorurtheil und das ganze Haus vereinigte sich in einen Sturm von Applaus, und „von nun an ging kein Zug ohne lauten Beifall vorüber". Wenn im vierten Aufzuge der wahnsinnige Lear Glostern predigen will, hatte Brockmann den Stamm eines abgehauenen Baumes bestiegen, und das war als gelungenes Theaterspiel gelobt. Schröder versuchte ihn zu besteigen, und die Kräfte versagten ihm. Ein Geschrei des Jubels durchdrang das Haus. Nach der Vorstellung ward er einstimmig herausgerufen, und erschien nicht, weil ein kaiserlicher Befehl die zu leicht gemißbrauchte Sitte mit Recht untersagt hatte. Doch konnte selbst Fürst Kaunitz, der ihn am folgenden Tage zu sich kommen ließ und mit verbindlichem Lobe überhäufte, sich nicht enthalten, ihm zu sagen: „Man denkt nicht immer an Alles. Es hat mir für die Zuschauer weh gethan, daß Sie sich dem Bedürfnisse ihrer Bewunderung entziehen müssen. Auch ich habe dabei verloren. Sie hätten dem kaiserlichen Befehl gehorchen und unserem Wohlwollen genügen, Sie hätten nicht die Bühne, aber meine Loge betreten und sich von ihr noch einmal zeigen können. Das ist nicht im Gesetz verboten".

Alle folgenden Rollen — unter ihnen Hamlet, der Geizige, Odoardo in der „Galotti", Diderot's Hausvater — wurden mit ver-

selben Gunst aufgenommen. Aller Widerspruch war verstummt, jedermann wünschte das Engagement Schröder's, Kaiser Joseph an der Spitze. „Er sprach eine ganze Stunde mit mir" — erzählt Schröder — „und mit solcher Güte, mit solcher Kenntniß, daß ich erstaunte" — nur Schröder selbst wünschte nicht engagirt zu sein. „Furcht vor wandelbarem Hofglück und vielleicht Vorurtheile hielten den eigenthümlichen, freiheitliebenden Mann zurück von der Annahme vortheilhafter Bedingungen." Er hatte schon die Postpferde bestellt, da ließ ihm Maria Theresia sagen, sie wünsche ihrer Tochter, der Erzherzogin Maria Christina, welche aus Preßburg erwartet werde, das Vergnügen zu machen, eine Rolle von ihm zu sehen. Einem solchen Wunsche ließ sich Nichts abschlagen, er sagte zu, und wurde nun zur Audienz bei Maria Theresia beschieden, Sonntags am 7. Mai vor der Messe. „Sie empfing ihn in Gegenwart ihres Hofstaats. Ihre Freundlichkeit und Milde übertraf alle Beschreibung. Ihre Gesundheit und Stimmung, sagte sie, hätten ihr seit langer Zeit untersagt, das Schauspiel zu besuchen, folglich sie auch abgehalten, Schrödern zu sehen. Die Genugthuung könne sie sich nicht rauben lassen, seine persönliche Bekanntschaft zu machen und ihm für das Vergnügen zu danken, das er ihren Kindern und ihren guten Wienern gemacht, die nicht genug von ihm zu erzählen wüßten, und das er ihrer lieben Tochter noch machen wolle. Sie setzte des Verbindlichen mehr hinzu, das nur das Herz, nicht die Zunge des Begnadigten wiederholte, und beschenkte ihn mit einem kostbaren Ringe, dessen er zum Andenken dieser unvergeßlichen Stunde nicht bedurfte. Wer hat sich Marien Theresien genaht und in ihr der höchsten und schönsten Würde der Menschheit, der Regentin und Mutter nicht gehuldigt?!"

„Kein Besonnener" — schließt Meyer — „möchte den Mann seinen Freund nennen, welchen eine so wohlthätige Gewalt nicht hingerissen hätte. Schröder mußte seine ganze Fassung zusammenhalten, um die tiefe Regung des erschütterten Gemüths nicht laut

werden zu lassen — er nahm nun, was man ihm bot, ohne zu begehren, was man ihm nicht abgeschlagen haben würde, und verpflichtete sich, auf Ostern des folgenden Jahres in Wien einzutreffen" — als engagirtes Mitglied des Hof- und Nationaltheaters in der Burg.

Wie kann und wird Schröder mit dem Ausschusse der Herren Stephanie und Consorten bestehen?

IV.

Schröder ging vom Wiener Gastspiele nach Paris und beobachtete dort eine Zeit lang das französische Theater. Dann kehrte er nach Hamburg zurück, spielte noch eine Zeit lang und verließ es sammt seiner Frau am 17. Februar 1781. Seine Frau, eine feine, eigenthümliche Natur, war mit ihm engagirt für das Hof- und Nationaltheater. Am 16. April traten sie beide in der „Agnes Bernauerin" auf und wurden mit einem „Beifall aufgenommen, der sich während ihres ganzen dortigen Aufenthaltes nicht verringert hat".

Die Oberdirection bestand damals aus dem Reichsgrafen von Orsin und Rosenberg, welcher Präsident hieß, und dem Frhr. v. Kienmayer, welcher Oberdirector hieß.

Es findet sich kein Anzeichen, daß diese obersten Directoren eine besondere Einwirkung ausgeübt hätten, aber auch kein Anzeichen, daß sie störend eingegriffen hätten. In den Mißhelligkeiten, welche zwischen dem Ausschusse und Schröder entstanden, wirkten sie immer beschwichtigend und ausgleichend.

Der Personalbestand war folgender:

Jacquet seit 1760 (mit 1000 fl. Gage). Stephanie der ältere seit 1760 (1600 fl. Gage, 130 fl. Regiegeld). Müller seit 1763 (1600 fl.). Gottlieb seit 1763 (648 fl.). Stephanie der jüngere seit 1769 (1400 fl.). Lange seit 1770 (1400 fl.). Jauz seit 1772 (800 fl.). Weidmann seit 1773 (1200 fl.).

Kopfmüller seit 1773 (400 fl.). Bergopzoomer seit 1774 (1400 fl.). Stierle seit 1777 (300 fl.). Brockmann seit 1778 (1400 fl.). Dauer seit 1770 (1200 fl.). Schütz seit 1780 (1200 fl.). Schröder seit 1781 (2550 fl.). Borchers seit 1781, Lambrecht, Distler, v. Kronstein, und von 1783 an Ziegler, welcher zahlreiche Stücke geschrieben.

Madame Weidner seit 1748 (1660 fl.). Gottlieb seit 1765 (600 fl.). Adamberger seit 1768 (1600 fl.). Brockmann seit 1769 (900 fl.). Stephanie die jüngere seit 1771, Defraine, nachher Schütz, seit 1772 (500 fl.). Kathi Jacquet seit 1773 (1200 fl.). Sacco seit 1776 (1600 fl.). Stierle seit 1777 (1500 fl.). Nouseul seit 1780 (1600 fl.). Günther seit 1780 (1000 fl.). Schröder seit 1781 (1450 fl.). Patsch, Müller, nachherige Füger.

Außerdem ein stattliches Personal von Sängern und Sängerinnen bis zum Jahre 1783, in welchem ein wälsches Singspiel das deutsche ablöste. Der ganze Gagenetat betrug über 80,000 Gulden.

Es war das am stärksten dotirte und beste deutsche Theater in jener Zeit.

Für eine Beurtheilung dieser Schauspieler benutze ich drei Quellen. Erstens Meyer, den Biographen Schröder's, zweitens eine 1786 erschienene Schrift „Bemerkungen über das Londoner, Pariser und Wiener Theater", welche recht theaterkundig erscheint, und drittens die traditionellen Stimmen, welche sich in Wien erhalten haben über den Werth der damaligen Künstler.

„Brockmann" — heißt es vor Schröder's Eintritt — „hat im Tragischen hier nicht seines Gleichen, wird sie überhaupt in Deutschland suchen; auch ist in Paris keiner, der ihm in den heftig wüthenden Rollen beikommt; aber den Würgengel muß er machen, sonst ist er nicht an seiner Stelle." Den spiele er „herzerschütternd". Leider selten, weil man wenig Trauerspiele gebe. „Für etwas minder heftige Charaktere ist schon sein Spiel zu stark, zu übertrieben.

Im mittelmäßigen Affect rollt sein Auge wild, fürchterlich umher." Zu beklagen sei, daß er fett werde und ihm der leichte Conversationston durchaus fehle. „In denjenigen Stücken, wo er gute, edle Charaktere vorzustellen hat, glückt es ihm, auch selbst im Lustspiele; nur ist alsdann sein Gang zu theatermäßig und seine Stellungen sind nicht abwechselnd genug." Er stellt sich — il pose — sagt ihm der Verfasser nach.

Meyer spricht günstig über seine Naturgaben und sein Talent, nur stellt er seine geistigen Kräfte nicht eben hoch.

Bei den Wienern war er sehr beliebt.

Ueber beide Stephanie lauten sämmtliche Urtheile ungünstig. Der ältere „hat sich gerade in denen Zeiten gebildet, wo von Frankreich aus die weißen Schnupftücherkomödien — wie Lessing sagt — die Dramen, Deutschland überschütteten. Nun heult er jetzt noch d'rauf los, und sieht dabei aus wie ein alter Corporal". Meyer rühmt ihm nach, daß er Einsicht, Belesenheit, Fleiß und Kenntnisse besessen habe, nennt ihn aber auch einen „schlechten Schauspieler" mit unnatürlicher Rhetorik und schreiend erkünsteltem Vortrage. Der jüngere Stephanie, nur für's Lustspiel brauchbar, war natürlicher, aber von ganz geringem Talente. „Er konnte poltern, aber er konnte Nichts als das." Seine Rollen wußte er nie auswendig und kleidete sich entsetzlich. „Uebrigens hielt er festen Fuß mit seiner Zeit, unterlag keiner Art von Eitelkeit, wußte Nichts von Rollengeiz, und ließ sich von dem Glück, welches seine Stücke machten und verdienten, nie verleiten, sie über den Werth des ergriffenen Augenblicks zu schätzen."

„Müller war ein feinkomischer Schauspieler voller Einsicht und treffender Darstellungsgabe, nur sprach er, theils aus Gewöhnung, theils aus Gedächtnißmangel, zu langsam und gedehnt. Sonst hätten Glücksritter und Gecken vornehmen Standes und reifer Jahre schwerlich vollkommener dargestellt werden können."

„Langens Spiel ließ Wenig zu wünschen übrig. Er war

Maler, und malerisch sein Gang, seine Haltung, sein Anzug, sein ganzes Benehmen, ohne je in das Gezierte zu verfallen. So lange er kalt und mit nicht sehr erschütterter Empfindung zu sprechen hatte, befriedigte auch sein Vortrag. Sobald er leidenschaftlich werden mußte, schien manches Triebwerk und Schule. Indessen ersetzte der Körper, was das Ohr vermißte. Man sah ihn so gern, daß man ungern mit dem rechtete, was man hörte. Unter allen Liebhabern, die ich auf der Bühne erblickt, stand und bewegte sich keiner so gefällig. Er gab jeder Rolle Etwas, das nur er ihr zu geben fähig war, und was er ihr nicht gab, versagten ihm nicht sowohl Anlagen und Kräfte, als frühere Leitung und Bildung, die meiner Ansicht irrig schienen. Ich halte ihn für einen durchaus rechtschaffenen Mann und habe ihn immer geehrt und geliebt."

So Meyer. Der Verfasser der „Bemerkungen" ist auffallend absprechend über ihn, nennt ihn einen „höchst gleichgültigen, frostigen Komödianten, der sich schon bläht, als wenn er Wunder was wäre, und darum nie Etwas werden wird. Dabei hat er ein unbeschreiblich fades Milch- und Blutgesicht und eine ekelhaft deutliche Declamation, die ganz conversationswidrig einem jedes Wort vorkaut". Wahrscheinlich hat er ihn früher gesehen, als Meyer. Uebrigens muß auch er zugestehen, daß er ein Liebling der Wiener gewesen.

Schütz, vorzugsweise für Bösewichter und Windbeutel geeignet, wird der Uebertreibung beschuldigt. Lebhaftigkeit und Gewandtheit werden ihm zugestanden.

Weidmann, der komische „Abgott der Galerie", wird von Meyer als ein vollkommenes komisches Genie bezeichnet. Er hat seinem Naturell und seinem wienerischen Accente ganz den Zügel schießen lassen, und ist auch von Schröder stets gelobt worden. „In niederen tölpischen Gesellen durfte Gottlieb selbst neben diesem Muster auftreten und die gefährliche Nachbarschaft nicht scheuen. Der bejahrte Jacquet war unverbesserlich in komischen und ernsten Alten." Paul Werner in Lessing's „Minna" war eine seiner besten

Rollen. Bergopzoom war durch ein ungünstiges Organ auf's Lustspiel beschränkt. Er trug stark auf und hatte die Galerie für sich. Die Schröder'sche Partei, zu welcher er hielt, beurtheilte ihn freundlich. „Ziegler bewies Leben und Kraft", begnügte sich aber mit der Außenseite der Charaktere.

Unter den Damen war Madame Weidner die Stammhalterin. Meyer sagt von ihr: „Ihre Gestalt, ihr Anstand entsprachen dem Bilde einer würdigen Mutter. Ausdruck und Sprache ungekünstelter Empfindung hab' ich nie an ihr bemerkt". Er setzt aber hinzu, daß sie dem Publicum gefallen habe. Von Madame Sacco ist der Verfasser der „Bemerkungen" sehr entzückt. Vorzugsweise von ihren Heroinen. Heiteres und Zärtliches sei ihr nicht angemessen. Eine Medea aber — die Gotter'sche war damals auf dem Repertoire — spiele sie vortrefflich. „Von der Natur hat sie eine schöne, beinahe große Figur, ein einnehmendes Gesicht und eine nicht starke, aber höchst interessante Stimme, mit der sie machen kann, was sie will." — „Ihre Action ist durchaus Ideal einer edlen Wahrheit. Ich habe nie so etwas Vollkommenes gesehen, und glauben Sie mir, daß ich Nichts übertreibe, wenn mir, verglichen mit einer Sacco, eine Sainval oder Vestris nur Marionetten erscheinen." — „Ihr Beifall hier fängt an zu fallen, weil man so ungerecht ist, sie wegen ihrer unausstehlichen Caprizen, die sie mit allen Virtuosen gemein hat, auch von Seiten der Kunst minder zu schätzen."

„Mademoiselle Nanny Jacquet die ältere (bald Madame Adamberger), ist im Naiven des Lustspiels eben so unnachahmlich wie Madame Sacco im Tragischen. Es ist nicht möglich, eine verschmitzte Bäuerin oder ein unerzogenes Stadtmädchen wahrer und liebenswürdiger vorzustellen. Aber sie hat nur diesen Ton, den sie auch dann nicht ablegt, wenn sie als eine Frau von Stande auftreten muß. Ihre Person ist sehr reizend. Sie hat einen ungemein zierlich gebauten Körper und ein eben so angenehmes Gesicht. Ihr Mienenspiel entspricht vollkommen, und wenn sie ein Bekenntniß

ablegen muß, das ihr mißfällt, beißt sie sich auf die Lippen, indem sie eine Grimasse dabei macht, die ganz der Natur abgeborgt ist. Mit einem Worte, in ihrem Fach hab' ich nie ihres Gleichen gesehen und zweifle auch sehr, ob sich eine findet." — Auch Meyer sagt von ihr: „Sie war ein Schooßkind der Natur und ließ, ohne sich der Kunst bewußt zu sein, keine Forderung der Kunst unbefriedigt. Sie gehörte freilich nur dem Lustspiel, schien nur in Wien und seiner Umgebung zu Hause; aber wer sie sah, vergaß, daß es außerhalb des Lustspiels und Wiens irgend Etwas geben könne, das den Geist zu unterhalten, das Herz zu rühren und zu erfreuen vermöge. Ton, Blick, Gang, Gestalt, Ausdruck, Anzug, Alles war einzig, eigenthümlich, unnachahmlich und reizend. So Etwas lernt sich nicht und kann nicht angewiesen werden; es muß angeboren sein". — „Ihre Schwester Catty (Kathi) Jacquet war die tragische Muse. Kunstbewußter, gehaltener, erzogener, nicht minder wahr, nicht weniger liebenswürdig." Eine sehr große Figur und ein declamirender Vortrag machten sie unpassend für's Conversationsfach. Zärtlich sanfte Rollen im Trauerspiele waren ihre besten. Sie starb früh.

Ueber die von Lessing empfoblene Madame Nouseul sind die Meinungen getheilt. Der Verfasser der „Bemerkungen" spricht kühl über sie und das Wiener Publicum hat sich eben so gegen sie verhalten. „Zärtliche Mütter und diejenigen Charaktere, wozu kein starkes, heftiges Spiel gehört", schreibt er ihr zu, und man sehe sie auch nur „in ältlichen Rollen, die ihrer Figur anpassend sind und die sie auch fein herausbringt". Meyer stellt sie höher und sagt von ihr: „Was Wien an Madame Nouseul besaß, hat die Menge nie völlig erkannt. Geist und Gefühl vereinigten sich mit ihrer junonischen Gestalt, um sie im Trauerspiel der Siddons gleichzusetzen, deren Unarten sie sich nicht erlaubte, im Lustspiel über sie zu heben. Es bleibt ein unersetzlicher Verlust für die Kunst, daß sie Berlin verlassen, dessen gerechte Bewunderung sie, die von keiner tragischen

Mutter Deutschlands übertroffen worden, hingerissen haben würde, sich selbst zu übertreffen. Theilnahme und Entzückung können das Talent nicht erschaffen, sind ihm aber unentbehrlich, wenn es jede Kraft in sich entwickeln und ungeahnte Höhen erreichen soll."

Madame Nouseul scheint eben dem norddeutschen Geschmacke mehr entsprochen zu haben als dem süddeutschen.

Endlich hatte das Theater in Madame Stierle eine vortreffliche Zofe, in Madame Stephanie der jüngeren und Madame Günther stattliche Vertreterinnen zweiter Fächer, und ein junges nachwachsendes Geschlecht für kleinere Rollen. Nennen wir noch am Schlusse Schröder's Gattin, eine junge, liebliche Frau von Anmuth, Feinheit und charakteristischer Zeichnung in den Liebhaberinnen, welche sie spielte, und nennen wir noch Schröder selbst, dessen Talent eine ganze Reihe von Fächern in sich vereinigte, so haben wir uns das reiche Personal des damaligen Hof- und Nationaltheaters vergegenwärtigt. Es war ein Reichthum, an welchen kein anderes Theater auch nur von fern hinanreichte, ein Reichthum, welchen das Burgtheater noch in späterer Zeit kaum je wieder eingeholt hat.

„Das höhere Lustspiel konnte für sehr gut, das niedere und örtliche für vollkommen gelten. Daher erklärt sich, warum in Wien Manches gefallen und sich erhalten, was dem auswärtigen Leser werthlos erscheint. Im Trauerspiel und rührenden Schauspiel gelangen einzelne Rollen häufiger als das Ganze. Etwas Gedehntheit ließ sich auch den besten Vorstellungen nachreden. Aber an das rasche Spiel der Schröder'schen Bühne gewöhnt" — schließt Meyer, — „war ich freilich empfindlicher dagegen als Zuschauer anderer Stimmung."

Dazu kam eine große Abwechselung des Repertoires. Neuigkeiten folgten einander zwar nicht mehr so rasch wie zehn Jahre früher, aber doch immer noch in auffallend schneller Abwechselung. Schröder allein hat in seiner vierjährigen Anwesenheit gegen dreißig

neue Stücke, vorzugsweise Bearbeitungen, zur Aufführung gebracht.

Wenn man fragt, woher die große Anzahl von Stücken gekommen sei, so lautet die Antwort wohl dahin: man war nicht allzu wählerisch, man gestattete namentlich dem Lustspiel eine sehr freie Ausdehnung auch in's Gebiet der Posse und des Localstückes, und leichte Lustspiel-Talente, wie der Leipziger Jünger, fingen an fleißig zu schreiben; man nahm vom Auslande Alles, und man führte Trauerspiele auf, welche von dichterischer Lebenskraft gar arg verlassen waren. Die von Ayrenhoff, einem einheimischen höheren Officier, welchem die französische Tragödie das höchste Ideal, Lessing's bürgerliches Trauerspiel höchst bedenklich, und Shakespeare ein Caricaturenzeichner war, gehörten noch zu den besseren, und es erscheint uns jetzt recht natürlich, daß eine „Kleopatra", ein „Tumelicus" und ähnliche fern liegende Stoffe in so trockener Behandlung das Publicum nicht übermäßig reizten für diese erhabene Gattung dramatischer Form.

Das Publicum selbst war schon damals sehr empfänglich und von der hingebendsten Aufmerksamkeit für alles irgendwie Bedeutende. Da wurde „kein Laut überhört, kein Zug übersehen, jede Feinheit aufgefaßt, jeder Wink errathen. Diese Erwartung des Lieblings, diese Freude bei seiner Erscheinung, diese Spannung, dieses Aufmerken, dieses Begleiten, dieses Stillegebieten vor einer bedeutenden Rede, dieses mühsam zurückgehaltene, jede Störung des Bevorstehenden ängstlich vermeidende Entzücken, diesen lauten, langen, wiederholten, unersättlichen Ausbruch des Jubels, wenn endlich das Ersehnte vollendet war", habe man nur in den Schauspielsälen Londons, nur bei Erzeugnissen Shakespeare's wieder gefunden. „Ein dankbareres Publicum giebt es nicht, ein strengeres, kälteres glaub' ich zu kennen", — sagt Meyer, wohl in Bezug auf Hamburg. Nur setzt er hinzu, daß der Wiener Geschmack sich auch leicht habe verleiten lassen. „Falsche Anwendung gefälliger Natur-

gaben, glänzender Mißbrauch der Kunst mögen freilich in Wien Glück machen und selbst die Wahrheit verdunkeln, wenn ihnen diese an innerem Leben, Kraft und Schönheit nachsteht."

So wurden die ersten achtziger Jahre eine glänzende Theaterepoche für das Hof- und Nationaltheater Kaiser Joseph's. Denn er wird auch in dieser Zeit noch als die Seele des Institutes angesehen, obwohl ihn herbe Enttäuschungen im Staatsleben viel mehr bekümmerten als früher. Immer, wenn eine Stockung eintritt, wenn ein Mißbrauch überhandnimmt, erfolgt von ihm, vom Kaiser selbst, eine energische Weisung, welche belebt oder ausgleicht. Unerschütterlich hält er daran fest, das höhere Schauspiel und Trauerspiel aufgeführt zu sehen. „Schauspiele in gereimten Alexandrinern waren um diese Zeit den Bühnen Deutschlands fremd geworden. Joseph rief sie zurück. Schlegel's „Trojanerinnen" und sein trefflicher „Canud", Cronegk's „Codrus" erschienen von neuem. Gotter gab seine „Alzire", v. Ayrenhoff seine „Kleopatra". Die Schauspieler beeiferten sich, dem Geschmack ihres Beschützers Ehre zu machen. Das Publicum theilte diese Vorliebe nicht."

Eben so befahl der Kaiser — des Schröder'schen Ehepaares wegen, — daß Hauptrollen von den ersten Schauspielern abwechselnd gespielt werden sollten. Dies „Alterniren" war zwar schon in den Gesetzen vorgeschrieben, aber der „Ausschuß" bedurfte doch dieser erneuten Anordnung. Nicht ohne Geschicklichkeit wußte er sie unwirksam zu machen: man ließ von jetzt an die Namen der Schauspieler von dem Anschlagzettel weg. Das Publicum erfuhr also erst während der Vorstellung, wer diese oder jene Rolle spielte. Das wurde namentlich bei neuen Stücken gefährlich. Anton Wall's „Expedition" zum Beispiel, eine Bearbeitung des feinen Colle'schen „Dupuis et Desronais", hatte eine wichtige Vaterrolle, in welcher Schröder und der ältere Stephanie alterniren sollten. Man ließ Stephanie den ersten Abend spielen und — es gab keinen zweiten Abend. Stephanie hatte das Stück „durch seine mißlungene Dar-

stellung zu Grabe getragen, und Schröder kam nicht dazu, dieser von ihm mit besonderem Fleiß einstudirten schweren Rolle wieder aufzuhelfen".

Kurz, der Inhalt des Theaterwesens im Hof- und Nationaltheater bestand während vier Jahre darin, daß ein geheimer Krieg des Ausschusses gegen Schröder geführt wurde. Gegen den Schauspieler wie gegen den Schriftsteller Schröder. Der Ausschuß verweigerte die Annahme fast jedes Stückes, welches Schröder einreichte, oder begehrte Aenderungen, welche der Ueberzeugung Schröder's widersprachen. Da Schröder nun aber, wie schon erwähnt, ungemein fruchtbar war, so wirthschaftete dies Kriegstreiben immerwährend. Als wirksamste Stücke von den Schröder'schen Arbeiten erwiesen sich: „Das Testament" nach dem „Londoner Verschwender", welches Lustspiel man Shakespeare zuschrieb, ferner „Der Fähnrich", dessen Abweisung von dem Ausschusse damit motivirt worden war, daß kein Schauspieler nach Schröder den Harrwitz spielen könnte, wenn Schröder Wien verließe. Ferner „Der Ring". Er ist Farquhar's „Constant couple" nachgebildet, „hat aber so viele und bedeutende Aenderungen erfahren, daß er für eigenthümlich gelten kann". Schröder spielte den alten Holm; später war der Graf Klingsberg eine seiner besten Rollen. Ferner „Adelheid von Salisbury" nach einer Novelle von d'Arnauld. Es machte dies Stück in Wien kein besonderes Glück. „Die Unschuld stirbt" — schreibt Schröder darüber, — „und das ist den Wienern nicht recht." Er hat es später von neuem überarbeitet. Ferner „Stille Wasser sind tief" nach Beaumont und Fletcher's „Have a wife and rule a wife". Schröder spielte in Wien den Wiburg, in Hamburg den Wallen. „Beide Rollen gehörten zu seinen ausgezeichneten." — Ferner „Der Vetter von Lissabon", ein Originalstück Schröder's, welches sehr gefiel. Meyer erzählt die Entstehung des Stückes und sagt bei dieser Gelegenheit mit Nachdruck, daß Schröder auch in seinen Bearbeitungen immer seine Originalität

habe walten lassen. „Zufällige, oft sehr auffallende Aehnlichkeit einzelner Auftritte, Charaktere oder Verwickelungen" — setzt er hinzu — „wird bei dem unübersehlichen Schauspielvorrath der Vorzeit kein späterer Schriftsteller vermeiden, wenn er sich nicht der Unnatur oder Ungereimtheit hingeben will; und wer weiß, ob selbst alsdann! Was sich in einem menschlichen Gehirn abspiegelt, ist schwerlich allen übrigen versagt." Er erwähnt dabei einer „Maria Stuart" von Spieß, welche damals im Nationaltheater mit verdientem Glück gegeben worden sei, und bedauert, daß dies Stück wahrscheinlich unbekannt geblieben. Den Zug der Mutterliebe in der Königin Maria, welchen Spieß benutzt, hätte sich sonst Schiller schwerlich entgehen lassen. „Die Zuneigung Mariens gegen Leicester würde dadurch schwerer zu behandeln gewesen sein. Aber ohne zu erwähnen, daß auf der anderen Seite auch Leicester's Bedenklichkeit, für die Heldin des Stücks mehr zu wagen, um ein großes Theil erklärlicher wäre, scheint mir der Dichter ein gefährliches Spiel zu spielen, der nur seine Augen einem Verhältnisse verschließt, das der Mehrheit nicht entgeht, deren Urtheil er in Anspruch nimmt. So leicht hat sich Shakespeare die Behandlung des Bekannten nicht gemacht. Und ich würde mich an dem ersten seiner Nebenbuhler zu versündigen glauben, wenn ich einen Augenblick zweifeln wollte, daß es auch ihm gelingen müsse, diese Schwierigkeit zu besiegen und sie sogar zur Quelle neuer Schönheiten zu machen. Er läßt sonst so gern das Schicksal vorwalten. Was verhinderte ihn, hier dessen Rathschluß zu offenbaren, der mit Strenge zerschmettert, was des Sohnes Erbtheil gefährden kann? Es bleibt ein ewiger Stoff für die Dichtung. Kein Einzelner wird ihn erschöpfen. Kein wirklich Berufener darf sich scheuen, ihn auf's neue zu bearbeiten."

Die letzten neuen Stücke Schröder's waren „Victorine", ein Lustspiel, welches „dem beliebten Romane der Tochter Burney's, Eveline, nachgebildet war", und „Das Blatt hat sich gewendet" nach den „Brüdern" von Cumberland. Der Ehemann dieses

Stückes, der unter dem Pantoffel steht und sich ihm entzieht, war Schröder's letzte komische Meisterrolle in einem neuen Stücke auf dem Hof- und Nationaltheater.

Er war erschöpft von dem immerwährenden Kampfe gegen den Ausschuß und machte nun nachdrücklichen Ernst mit dem Entlassungsgesuche, welches er schon zu wiederholten Malen eingereicht hatte. Am 9. Februar verließ er Wien.

War es nun wirklich blos der Ausschuß, welcher ihm die Existenz unmöglich machte? Dem äußeren Anscheine nach — ja. „Immer ward er in die unangenehme Lage versetzt, sich an die Oberdirection wenden und mit seinen untergeordneten Richtern Schriften wechseln zu müssen. Polizeicensur ward gegen ihn geltend gemacht, wo die des Processes nicht hinreichte. War dieser Kampf geendet, so hatte er über die absichtlich verkehrte Rollenbesetzung einen neuen zu bestehen, in welchem er nie vollständig siegte, weil es eben so unthunlich war, einem Mitgliede des Ausschusses die Rolle seines Faches zu verbieten, welche Schröder nicht selbst übernahm, als ihn anzuhalten, sie in Schröder's Sinne zu spielen. Die ungünstige Nachbarschaft, in welche durch angeordnete Folge der Vorstellungen Schröder's Stücke versetzt werden durften, ließ sich vollends nicht abwenden, oft nicht einmal rügen. Eine durchgreifende Verfügung, ganz in Joseph's Geiste, hätte freilich dem größten Theile dieser Unzuträglichkeiten abzuhelfen vermocht: „Schröder's Stücke sollen keiner Censur erliegen, als der des Staates, sollen nach seiner Angabe besetzt und nicht bezahlt werden, wenn sie mißfallen". Aber was das unbegreifliche Schicksal an dem Regenten verschwendete — das versagte es den Behörden. Oder richtiger, einer regierenden Theaterkörperschaft ist mit keiner Verfügung dauernd beizukommen, wenn diese Verfügung ihren Lebensnerv berührt. Und dies war hier der Fall. Der Ausschuß konnte in seiner Machtvollkommenheit nicht bestehen neben einer so überwiegenden Potenz wie Schröder. Schröder war der natürliche Director.

Dies natürliche Verhältniß nicht aufkommen zu lassen, wehrte sich der Ausschuß mit allen ersinnlichen Waffen. Kaiser Joseph hat dies ohne Zweifel sehr wohl eingesehen. Aber er war selbst in zahlreiche Zerwürfnisse gerathen durch sein energisches Eingreifen in bestehende schadhafte Verhältnisse; sollte er nun auch das Theaterstatut umstürzen, welches er selbst gegeben? Er glaubte nicht daran, daß Schröder wirklich fortgehen könnte. Selbst der Ausschuß glaubte nicht daran. Dieser letztere hatte nicht so viel dagegen, daß Schröder mitregierte. Er schlug Schröder vor, in den Ausschuß einzutreten, und Schröder hatte sich am Ende auch dazu entschlossen und war eingetreten. Aber dadurch hatte sich Schröder seine Stellung nur verschlechtert: die Majorität überstimmte ihn, und er hatte alle falschen Schritte und Maßregeln mit zu verantworten. Ein Weg nur war ihm übrig, und die einzelnen Mitglieder des Ausschusses legten es ihm deutlich genug nahe, daß er diesen Weg einschlagen sollte. Dieser Weg bestand darin, gemeinschaftliche Sache zu machen mit dem Ausschusse, das heißt: die persönlichen Interessen der Ausschußmitglieder zu unterstützen. Sie waren dann bereit, auch seinen persönlichen Interessen möglichst Vorschub zu leisten.

Das wollte und konnte Schröder nicht. Theils aus Eigensinn, theils aus Grundsatz nicht. Er war aufgewachsen in einer Director-Familie, er war selbst Director gewesen. Es widerstand ihm das vielköpfige Regiment eines Theaters. So weit war er gewiß eigensinnig. Er hatte aber auch wirklich durch längere schöpferische Thätigkeit höhere Grundsätze eingesogen, und billigte es im Princip nicht, die Interessen einer ihm hochwerthen Kunst den persönlichen Interessen der Schauspieler anheim zu geben.

Diese ganze Frage um die Regierungsform eines Theaters ist eben ungefähr so schwierig, wie die Frage um die Regierungsform eines Staates. Der Ursprung eines Regierungswesens, die Gewohnheiten der Menschen, welche davon berührt werden, die

Besserungsmittel, welche gegen Tyrannei zu Gebote stehen, und der Geist des Zeitalters sind entscheidend für diese oder jene Form. Das théâtre français hat sich seine gesellschaftliche Regierungsform fast immer leidlich bewahrt. Fast immer, nicht immer. Es hat auch schwere Zeiten des Zurückbleibens gehabt, wenn es Mitglieder besaß, denen der Geist fehlte und denen die cameradschaftliche Protection höher stand als der Aufschwung des Instituts. Aber dem théâtre français ist Paris immer eine unversiegbare Hülfsquelle gewesen, Paris als Centralsitz einer einheitlichen großen Bewegung der Geister. Von solcher Macht war Wien selbst unter Kaiser Joseph noch weit entfernt, wie sehr er den einheitlichen Geist zu fördern suchte durch grundsätzliche Einführung deutschen Culturlebens. Und unter seinen nächsten Nachfolgern trat dies weiter und weiter in den Hintergrund. Das gesellschaftliche Regiment im Hof- und Nationaltheater, wie im späteren Burgtheater entbehrte also jener unversieglichen Hülfsquelle von Paris, und die Regierung des Theaters durch Schauspieler blieb auf den Zufall angewiesen, ob unter den talentvollen Darstellern auch geistig schöpferische Männer einkehrten oder nicht, und ob solche Männer auch zugleich mit der Energie ausgerüstet wären, der eigennützigen Cameraderie die Spitze zu bieten.

Damals neben Schröder waren sie nicht vorhanden, das geht aus allen Merkmalen, die übrig geblieben sind, deutlich genug hervor. Damals wäre es ein Segen für das Nationaltheater gewesen, wenn Schröder als Director an die Spitze gestellt worden wäre. Er war nicht nur das größte Talent, er war auch der tüchtigste Geist, welcher aufmerksam an seiner Bildung arbeitete, und welcher die nothwendige Energie eines Directors besaß. Sein bloßes Engagement als Schauspieler hat das Nationaltheater außerordentlich gefördert, und hat ihm namentlich einen Styl zugeführt, den es nie wieder ganz verloren hat. Er hat die gespreizte französische Declamation gestürzt und das natürliche Sprechen im höheren Drama eingeführt,

das einfache, maßvolle Charakterisiren, den ehrlichen Ausdruck für Ernst und Scherz.

Uebrigens hat gewiß auch Schröder selbst seinen Theil Schuld daran, daß er sich nicht dauernd einrichten konnte. Wir wissen aus seiner Jugendlaufbahn, daß er nicht eben verträglicher Natur war. Es war ein specifisch norddeutsches Etwas in ihm, welches man noch heutigen Tages auf der Hauptuniversität des deutschen Nordens, in Göttingen nämlich, beobachten kann. Es ist dies eine absonderliche Reizbarkeit und Empfindlichkeit im Punkte der Würde und Ehre, man möchte sagen eine „Kitzlichkeit". Da wird jedes Wort, jede Miene auf die Waagschale gelegt: ob sie beleidigen gewollt und einer Genugthuung bedürfen? Behagliche Arglosigkeit kann da nur im engsten Kreise aufkommen, und in weiteren Kreisen möchte man sich immer gerüstet fühlen. Das ist nun gar nicht wienerisch, gar nicht österreichisch, und Schröder hatte offenbar eine starke Dosis von dieser niederdeutschen „Kitzlichkeit". Die harmloseste Aeußerung rief ihn unter die Waffen. Dadurch erschien er wieder den Umgebungen unbehaglich und bedenklich. Ja, aus mündlicher Tradition geht hervor, daß er unter den damaligen Mitgliedern des Nationaltheaters geradezu für einen „bösen" Menschen gehalten wurde. Zum Beweise erzählt man, daß er, neben Kathi Jacquet auf der Bühne stehend, mehrmals leise gesagt habe „Schön! Sehr schön!" als das Publicum diese Schauspielerin durch lebhaften Beifall ausgezeichnet. Kathi Jacquet hat dies für Ironie und Hohn genommen — so stand Schröder angeschrieben — und für ein Mittel, ihr die gehobene Stimmung zu vernichten.

Nun wissen wir aus hundert Anzeichen, daß Schröder eine edle Natur, ein feinfühlender Mensch war, wir wissen auch zufällig, daß gerade im Schröderschen Kreise das Talent der Geschwister Jacquet hochgehalten wurde, daß also jene Aeußerung „Schön, sehr schön!" wahrscheinlich ein ganz ehrlich gemeintes Lob gewesen ist — wir ersehen aber aus diesem Beispiele mit schreiender Deutlichkeit, daß der

gegenseitige Mißverstand und die gegenseitige Verkennung einen erschreckenden Grad erreicht hatten.

Dazu kam, daß Schröder's Frau nicht genug Beschäftigung fand. Diesen Uebelstand reihte er in das Register seiner Unzufriedenheiten, und ihm mochte er ein starkes Gewicht beilegen, wenn er in häuslicher Stille die Summe zog: Wir versauern hier beide! Du, für welche man es an Aufgaben fehlen läßt, ich, welchen man Tag für Tag ärgert und welchem man Lust und Freiheit verdirbt am Schaffen und Gestalten. Machen wir uns frei! Errichten wir uns in Hamburg selbst wieder eine Bühne, deren Thätigkeit Niemand einengen kann!

Und so sehen wir ihn im Januar 1785 sammt seiner Frau vor Kaiser Joseph stehen, welcher ihnen, sehr gegen seinen Wunsch, die Abschieds-Audienz ertheilt. „Ich kann Ihnen mein Erstaunen nicht verbergen, lieber Schröder" — sagte der Kaiser, — „daß ein Künstler wie Sie es über sich gewinnen kann, das empfänglichste Publicum mit dem zu vertauschen, welches als das kälteste verrufen ist. Dagegen sollten doch Familienrücksichten nicht aufkommen! Sie sind Hamburg zwei Mal satt geworden, ich sage Ihnen vorher, Sie werden es auch zum dritten Mal aufgeben. Dann wenden Sie sich an Niemand als an mich!"

V.

Das erste Theater einer Hauptstadt ist immer ein Symptom der Regierung. Es kann sich den herrschenden Grundsätzen der Regierung nie ganz entziehen, und es bekundet diese Grundsätze auch da, wo es sich ihnen entziehen will. Die Umwege, welche es sucht, die Schleier, welche es ausbreitet, verrathen die Absicht, und hinter der Absicht entdeckt man den maßgebenden Widersacher.

Dies ist in der Entwickelung des Burgtheaters nur zu deutlich erkennbar.

Kaiser Joseph hat es gegründet. Als sein Niedergang eintrat, gerieth auch der Fortschritt des Theaters in's Stocken, und als er in heller Verzweiflung abgeschieden war von einer Welt, welche großen Reformen kurzsichtigen Widerstand und weitsichtige Verleumdung entgegengesetzt, da schlotterte das Theater eine Zeitlang principienlos einher. Es wurde dann zunächst unbedeutender, ohne daß man recht wußte, warum, und nach einigen Jahren wurde dies Warum den führenden Kräften klar. Der erfinderische Geist, der freie Geist, der Geist überhaupt erschien in bedenklichem Lichte. Anfangs hatte man ihn Josephinisch genannt; nun kamen die wilden Ausschreitungen der französischen Revolution dazu, und nun hieß er revolutionär. Bei großen Parteikämpfen in der Welt ist die Kunst immer übel daran, am übelsten da, wo sich die Extreme der feindlichen Grundsätze ablagern und zum System ausbilden.

Bis zum Jahre 1790 etwa finden wir im Repertoire des

„Nationaltheaters" keine wesentliche Veränderung. Kaiser Joseph lebte noch, und wenn auch unter quälenden Regierungssorgen sein Antheil an dramatischer Kunst ermattet war, er besuchte doch das Theater noch, und sein geistiges Bedürfniß machte sich doch immer noch geltend, selbst durch seine bloße Anwesenheit. Einem so gedankenvollen Herrn mußte doch auch in der Unterhaltung ein inhaltsvoller Stoff geboten werden. In der Darstellung wirkte das fort, was Schröder angeregt hatte, und es fehlt nicht an Zeichen, daß das Theater in lebensvoller Verbindung blieb mit dem schaffenden deutschen Geiste, welcher gerade damals in neue literarische Bewegung gerathen war. Der junge Goethe war in seine dreißiger Jahre getreten, der zehn Jahre jüngere Schiller war als dramatischer Dichter aufgetaucht unter großem Geräusche des Publicums. Von Goethe wurde außer den kleinen Stücken — „Die Geschwister" waren natürlich das beliebteste — auch der „Clavigo" 1786 aufgeführt. Lange spielte den Clavigo, Brockmann den Beaumarchais, Madame Sacco die Marie, der jüngere Stephanie den Carlos; Letzterer wohl unzureichend. Auch die Werther-Epoche fand auf der Scene ihre Würdigung: man gab ein Schauspiel „Das Werther-Fieber". „Julius von Tarent", dessen Verfasser Leisewitz man in jener Zeit eine große Zukunft zutraute, wurde gegeben, und Schiller's „Fiesco" wurde aufgeführt. Dabei ist bemerkenswerth, daß der Titel getreulich „Die Verschwörung des Fiesco" lautete. Später hat man die „Verschwörung" anstößig gefunden, und das Stück nur „Fiesco" genannt. Bemerkenswerth ist ferner, daß man „Die Räuber" nicht brachte, und auch „Cabale und Liebe" nicht, welches bürgerliche Trauerspiel ja dem „Fiesco" auf dem Fuße folgte und in Deutschland eine viel größere Theaterwirkung fand, als das republikanische Trauerspiel. Die Scene des Kammerdieners, welcher den hessischen Menschenverkauf nach Amerika brandmarkt, verleidete dies Stück den Hoftheatern. Aber die Scene ist allenfalls zu entbehren. Sie ist zwar nicht eigentlich von episodischer Natur, denn sie verstärkt die

Gewichte der Lady, sich loszusagen von ihrem Herzoge; aber man hat sie doch später weglassen können, ohne die Wirkung des Stückes zu beeinträchtigen. Warum brachte man es damals nicht? Der Kaiser war wohl in seinen letzten Lebensjahren schon mürrisch, und man ersparte ihm die Anfrage über herausfordernde Stücke. Daß ihm „Die Räuber" nicht gefielen, ist an und für sich begreiflich. Die übergreifende Phantasie, welche eine Räuberbande zuläßt, um Familienunrecht zu rächen, mußte einem streng rationellen Politiker mißbehagen. „Cabale und Liebe" ist erst 1808 in's Repertoire des Burgtheaters aufgenommen worden, „Die Räuber" haben bis 1851 warten müssen.

Unter den neuen Stücken findet sich im April 1785 ein „Rudolph von Habsburg", Originalschauspiel in fünf Aufzügen von Werthers. Es bewegt sich um den entscheidenden Kampf mit König Ottokar und zeigt alle die historischen Figuren — Rudolph, Ottokar, Liechtenstein, Füllenstein, Mährenberg, Zawisch, Milota, Kunigunde und Elisabeth —, welche Grillparzer vierzig Jahre später mit seiner selbständigen poetischen Kraft so eigenthümlich gestaltete. Nur dem Kronprinzen Albert hat Werthers noch eine hervortretende Rolle zugedacht, welche einen Schauspieler wie Lange in Anspruch nahm. Der ältere Stephanie spielte den Rudolph, Brockmann den Ottokar, Madame Nouseul die Kunigunde von Masovien, Madame Sacco die Elisabeth von Oesterreich. Der wichtige Grundsatz also, die historischen Figuren des regierenden Hauses dem Hoftheater nicht zu entziehen, reicht ebenfalls in Kaiser Joseph's Zeit zurück. Man ist ihm stets treu geblieben. Auch in der Epoche beengendster Censur hat man ihn nicht verleugnet. Kaiser Franz ließ in den zwanziger Jahren Grillparzer's „Ottokar" aufführen, und die Schwierigkeiten, welche das Stück vor wie nach seiner ersten Aufführung fand, bezogen sich nicht auf die Frage, ob die Verfahren des regierenden Hauses zulässig wären. Ueber diesen richtigen monarchischen Grundsatz, daß die Fürsten des Landes auch in der populärsten historischen Kunst, im historischen Schauspiel, auf der Bühne den Nachkommen

des Landes und Reiches zu eigen gehören, scheint nie ein Zweifel gewaltet zu haben. Wunderlicher Weise verstopft man diese tiefste Quelle der monarchischen Popularität in anderen deutschen Ländern. Im Berliner Hoftheater z. B. ist ein entsprechender Hohenzoller nicht zulässig. Das mag wohl aus übertreibender Nachahmung französischer Hofetiquette entstanden sein, wie sie seit Ludwig XIV. in die deutschen Particularstaaten eingedrungen war. Frankreich selbst hat diese Ausschließung nie eingeführt. Die französischen Herrscher wußten immer zu gut, daß die Herrscher überall an der Spitze sichtbar sein müßten.

Auch die Geißelung religiöser Scheinheiligkeit fand in den letzten achtziger Jahren freien Spielraum auf der Hofbühne; man gab Molière's „Tartuffe" auf heimathliche Verhältnisse angewendet, will sagen ein Stück „Der Heuchler" nach Molière.

Uebrigens zeigen sich in dieser zweiten Hälfte der achtziger Jahre zahlreiche Versuche neuer dramatischer Production. Von Dalberg wird aufgeführt „Der Mönch vom Carmel" und ein „Montesquieu"; Babo beginnt seine Theaterstücke mit den „Strelitzen", mit dem „Bürgerglück"; Bretzner erscheint neben Jünger mit seinen behaglichen Lustspielen, von denen sich „Das Räuschchen" bis in die Mitte unseres Jahrhunderts auf dem Burgtheater erhalten hat; Ziegler, das Mitglied des Nationaltheaters, eröffnet mit „Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person" seine große Fruchtbarkeit; Iffland macht sich geltend und auch bereits Kotzebue. Letzterer nicht als Lustspiel-, sondern als Schauspieldichter. „Menschenhaß und Reue", „Die Indianer in England", „Die Sonnenjungfrau" waren seine ersten größeren Stücke im Nationaltheater. Seine Bewerbung um das Theater blieb auch noch mehrere Jahre sehr ernst. Er brachte einen „Gustav Wasa" in Jamben, welche Versbezeichnung der Theaterzettel verkündete. Der Höhepunkt dieser seiner Richtung aber war eine „Octavia", ebenfalls in Jamben, welche zu Anfang des Jahrhunderts bei den Schauspielern und dem Theaterpublicum

in sehr würdigem Ansehen stand, trotz des „Don Carlos" und des kürzlich erschienenen „Wallenstein". „Don Carlos" blieb dem Nationaltheater über ein Decennium nach seinem Erscheinen fremd. Bekanntlich kam zuerst die Ausgabe in Prosa auf die deutsche Bühne, und es wurde viel darüber gestritten, ob die nachfolgende Ausgabe in Versen nicht besser der Lesewelt zu überlassen wäre. Das Ergebniß dieser Debatte wollte man vielleicht abwarten am Michaelerplatze. Wir wissen wenigstens Nichts davon, ob dem bereits kranken Kaiser das Stück vorgelegt worden sei. Ein spanisches Stück voll Liberalismus. Die Vergangenheit seines Hauses, ausgestattet mit den Grundsätzen seines eigenen Systems. Nur sechs Jahre früher, und er hätte sich gewiß eingehend damit beschäftigt. Jetzt kam das Drama für ihn zu spät, und nach seinem Tode blieb es dem Nationaltheater fern. Das Franzosenjahr 1809 brachte es in Wien zum Vorschein. Der damals erlaubte Nachdruck benutzte die Franzosenherrschaft in Wien, eine Menge Schriften zu drucken, welche bis dahin nicht zugelassen waren. Namentlich die Schiller'schen Stücke, welche auf diese Weise wohlfeil und schon darum zahlreich in Circulation kamen innerhalb des österreichischen Kaiserthums. Das hat wohl frühzeitig beigetragen zu der unermeßlichen Popularität, welche Schiller in österreichischen Landen genießt. „Don Carlos" wurde 1809 im Sommer und Frühherbste sechs Mal in rascher Folge auf dem Kärnthnerthortheater dargestellt. Am 6. November erst übersiedelte er in's Burgtheater. Hiermit scheint ein Anstoß zu Weiterem erfolgt zu sein: 1810 wurde auch „Egmont" zum ersten Mal gegeben und „Die Braut von Messina", welche nicht aus Censurrücksichten zurückgehalten sein konnte, sondern wahrscheinlich um ihrer ungewöhnlichen Form willen.

Nur „Die Jungfrau von Orleans" fand 1802 gleich nach ihrem Erscheinen Zutritt. Ihr Inhalt, Vertheidigung des Vaterlandes unter wunderbarer Beihülfe, konnte auch vor einer strengen Censur kein Hinderniß finden.

Sonst macht sich der Hintritt Kaiser Joseph's im Repertoire sehr bald bemerklich. Die ferner liegenden, schwereren Stücke verschwinden allmälig und die leichte Sorte nimmt überhand. Sie hatte nie gefehlt; man liebte immer leichte Unterhaltung, man lachte gern. Außer der heimischen Hausmannskost lustiger Schwänke hatte man nicht nur die französischen Komödien, sondern auch die italienischen reichlich herbeigezogen. Man war aber doch immer auf ein Gegengewicht bedacht gewesen. Das unterließ man nun. Das Repertoire wird in den neunziger Jahren ersichtlich trivialer. Die Ritterschauspiele, welche Spieß mit „Clara von Hoheneichen" einführt, erscheinen wie Höhepunkte. Iffland's und Kotzebue's Stücke sind die inhaltsvollsten.

Es stammen übrigens Iffland's kernhafteste Stücke aus sehr früher Zeit. „Die Jäger", „Die Mündel" wurden schon 1786 gegeben, und er war so fruchtbar, daß die Titel mancher Stücke von ihm gar nicht zu uns gekommen sind. Wer weiß davon, daß eine Fortsetzung der „Jäger" unter dem Titel „Das Vaterhaus" im Burgtheater gegeben worden! Die ganze Familie lebt noch, auch der Pastor und der Schulze. Wer weiß davon, daß der bürgerliche Sittenmaler Iffland sich einmal unter die Türken verirrt hat? „Achmed und Zenide" von ihm ist am Michaelerplatz aufgeführt worden! Wer hat von einem Iffland'schen Stücke „Die Höhen" gehört! Von seinen Schauspielen „Frauenstand", „Die Künstler", „Der Vormund", „Alte und neue Welt", „Rückerinnerung"! Selbst Titel wie „Albert von Thurneisen" sind nur noch im Gedächtnisse älterer Schauspieler. Er gab nur eine „Auswahl" seiner Stücke in Druck und ließ diejenigen versinken, welche keine große Zugkraft dargethan. Fast alle seine wichtigen Stücke fallen in die achtziger und neunziger Jahre. Außer den schon genannten: „Die Hagestolzen", „Die Reise nach der Stadt", „Elise von Valberg", „Dienstpflicht", „Der Hausfriede", „Der Spieler", und die früher vergangenen: „Der Herbsttag", „Allzu scharf macht schartig", „Leich-

ter Sinn", „Der Mann von Wort", „Selbstbeherrschung", „Der Fremde".

Er wie Kotzebue brachten jedes Jahr wenigstens ein neues Stück; gewöhnlich mehrere. Desgleichen Schröder, desgleichen Ziegler und Jünger. Dazu Bretzner, Hagemann, Gotter, Soden, Babo, Spieß und zahlreiche Bearbeiter fremder Stoffe. An sogenannten Theaterstücken war also Ueberfluß, besonders darum, weil das Publicum noch sehr leutselig war in seiner Kritik, und eine „rechtschaffene Unterhaltung" hoch stellte. Dies lang andauernde harmlose Verhältniß zwischen Verfassern, Publicum und Kritik ist dem Bestehen des deutschen Theaters sehr zu statten gekommen. Das Mittelmäßige ist von selbst verschwunden. Merkwürdig bleibt es, daß eine sich überhebende Schärfe der Kritik da begann, als die höhere Gattung dramatischer Dichtkunst in den Vordergrund trat. Nicht in Wien. Von Berlin ging das aus, und Schiller vorzugsweise war der Gegenstand spöttischer und höhnischer Angriffe. Mit Erstaunen liest man jetzt die damaligen Berliner Blätter, z. B. den angesehenen „Freimüthigen". Die Schiller'schen Stücke werden da in einem Tone abgekanzelt und weggeworfen, als ob es sich um Frevelthaten handelte. Man hat wohl auch Iffland eingereiht unter die Gegner Schiller's, über welche die Zeit so unbarmherzig hingeschritten ist. Mit Unrecht. Seine tadelnde Aeußerung über den Krönungszug in der „Jungfrau von Orleans", welcher durch äußeren Prunk die einfacheren Mittel des Schauspiels in Gefahr bringe, war ja berechtigt. Wir sehen aber aus den Briefen, die er als Berliner Theaterdirector mit Schiller gewechselt, daß er die Größe der Schiller'schen Compositionen sehr wohl zu würdigen wußte, und das Interesse Schiller's nach Kräften und mit guter Einsicht förderte.

Ueberhaupt hat die Theatergeschichte Iffland viel milder und anerkennender zu behandeln, als unsere Literargeschichte es gethan hat und in manchem Betracht — aber auch nur in manchem! — es hat thun müssen. Um das deutsche Theater hat er unbestreitbar

große Verdienste. Um das Burgtheater insbesondere. Seine Stücke sind demselben zum Ausgange des vorigen Jahrhunderts und zum Anfange des jetzigen ein schätzbarer Kern gewesen. Die Schröder'sche Schule der unpathetischen, einfachen Charakteristik ist durch seine Stücke im Burgtheater fortgeführt worden. Allerdings in engeren Formen, mitunter wohl auch auf etwas niedrigerer Stufe. Aber doch zum Segen. Was wäre ohne diesen kernigen Halt für Schauspieler und Publicum aus einem Theater geworden, welches Jahrzehnte lang abgesperrt wurde von jeder freieren Schöpfung, sobald diese Schöpfung die Gedankenkreise der Zeit berührte! Verflacht wäre es gänzlich. In erster Linie wären die Schauspieler haltlos geworden und nichtig. Das haben die Iffland'schen Aufgaben verhütet. Es ist wahr, sie reichen selten über den bescheidenen bürgerlichen Horizont hinaus, eine gewisse Moral ist ihr höchster Flug, und ein poetischer Schwung, welcher Herz und Geist des Menschen ausdehnt, fehlt ihnen gänzlich. Aber in ihrem engen Kreise entwickeln sie tüchtige Kräfte. Sie können wie eine Vorschule angesehen werden, so wie sich aus einer guten Gemeindeleitung Fähigkeiten zu hoher Politik entwickeln. Iffland's Gestalten haben wirkliches Leben. Dadurch wurden sie für unsere Schauspieler bildende Aufgaben. Die schließliche Entwickelung seiner Stücke ist fast durchgehends schwächlich, und fordert die Kritik gegen sich heraus, aber der Weg zu dieser Entwickelung ist tüchtig. Er ist genau organisch, und dadurch bildet er die Schauspieler, bildet er das Publicum. Ihm also ist es zu verdanken, daß trotz der Ungunst politischer Verhältnisse die eigentliche Schauspielkunst im Burgtheater gepflegt und gefördert worden ist auch in den Jahrzehnten, welche das Burgtheater abschlossen von den Bewegungen der Zeit.

Dies gilt durchaus nicht von Kotzebue. So lange er ernst schrieb, war er äußerlich, und griff oft nach krankhaften Reizen. Als er mehr und mehr in's Lustspiel übertrat und seine nicht abzuleugnende gute Laune in leichter, witziger Sprache entwickelte, da ent-

wickelte er auch seinen ganzen Leichtsinn in der Zeichnung von Figuren und Situationen. Das Absonderliche und Possenhafte trat in den Vordergrund, und wo er ein besseres, ein wahreres Thema behandelte, da wußte er seinen Gestalten keine innere Wahrheit zu verleihen. Solche Lustspiele braucht ein Repertoire auch, und der augenblickliche Erfolg dankt dem Verfasser. Aber der Schauspieler kommt selten dazu, einen Typus zu gestalten, welcher außerhalb der Caricatur läge, und das Publicum erheitert sich an Oberflächlichkeiten, welche nichts Dauerndes zurücklassen.

Kotzebue also war einträglich für die Unterhaltung im Burgtheater, Iffland war segensvoll für die künstlerische Bildung des Burgtheaters.

Man hat sich in Wien daran gewöhnt, diese beiden Theaterträger als dem jetzigen Jahrhundert angehörig zu betrachten. Sehr natürlich! Ihre Stücke, obwohl man sie nicht classisch und nicht modern nennen konnte, erschienen zahlreich im Repertoire des Burgtheaters bis gegen die Mitte unseres Jahrhunderts. Und doch gehört auch Kotzebue mit seinen wichtigsten Stücken dem vorigen Jahrhundert an. 1789 am 14. November debutirte er im Nationaltheater mit „Menschenhaß und Reue", nur vier Monate später folgte seine berühmte Gurli in den „Indianern in England", acht Monate später „Die Sonnenjungfrau", vier Monate später der verlorengegangene „Straßenräuber aus kindlicher Liebe"; dann „Armuth und Edelsinn", „Der Graf von Burgund", „Falsche Scham", „Der Bruderzwist", „Die silberne Hochzeit", drei Wochen nach ihr „Das Dorf im Gebirge", fünf Monate später „Das Epigramm", vier Wochen nach diesem „Das Schreibepult", eine Woche später „Der Gefangene", vierzehn Tage später „Die Unglücklichen", drei Monate päter „Joha nna von Montfaucon", vier Wochen später „Die beiden Klingsberg", drei Monate später „Die kluge Frau im Walde". Mit solcher Schwindel erregenden Fruchtbarkeit — 1797 brachte er vom März bis August, also in fünf Monaten, drei Stücke: „Die Ver-

wandtschaften", „Der Opfertod", „Ueble Laune" — schloß er das vorige Jahrhundert, um das neue sogleich mit einem Festspiele, mit „Octavia" und „Gustav Wasa" zu beginnen. Heutigen Tages verzeiht man dem dramatischen Dichter zwei Stücke in einem Jahre nur ungern.

Die Theaterverhältnisse waren noch durchweg naiv. Man vergleiche folgende Notiz. Am 7. Januar 1800 wurde zur glücklichen Ankunft des Erzherzogs Palatinus „Freispectakel" gegeben in der Burg und am Kärnthnerthor. Im Nationaltheater „Iphigenie auf Tauris" — vermuthlich die Goethe'sche; sie erscheint tief vereinsamt inmitten eines leichtfertigen Repertoires und verschwindet wieder auf viele Jahre. Als Gegengewicht im Kärthnerthortheater: „Der Marktschreier", und der Theaterzettel für diesen festlichen Tag trägt die Notiz: „Es versteht sich von selbst, daß die Cavaliere denen Damen die Sitze überlassen, und keine Lichter ausgelöscht werden dürfen".

In diesem fünfzehnjährigen Zeitabschnitte bis in's neue Jahrhundert herein ereignet sich beim Personal des Nationaltheaters keine wesentliche Veränderung. Die Mitglieder, welche Schröder umgeben hatten, dauern unbeschädigt aus. Ein Liebhaber, Klingmann, wird beigesellt, und zwei neue Ehepaare werden bemerklich: Herr und Madame Koch, Herr und Madame Roose. Sie gelten für tüchtige Schauspieler und schließen sich den Matadoren Brockmann, Lange, Stephanie auch darin ebenbürtig an, daß sie mehrere Jahrzehnte lang wie granitene Säulen dauern und das Repertoire tragen. Von der jetzigen Generation hat die ältere Schichte noch Koch und Roose gesehen, und namentlich Koch, welchem Anschütz die Hand gereicht, steht noch in deutlicher Erinnerung.

Man hat die Bemerkung gemacht, daß die Lebenskraft eines Schauspielers sich länger erhalte, als die anderer Leute, und daß man deshalb verhältnißmäßig mehr alte Schauspieler finde, als Greise in anderen Ständen. Ihre Kunst nöthigt sie, alle Thätig-

keiten des Geistes und Körpers fortwährend in Uebung zu erhalten und zwar in gleichmäßiger Uebung. Die Wirkung der Leidenschaften überrasche andere Menschen und zerstöre sie deshalb; dem Schauspieler werde sie geläufig und diene gleichsam zur erfrischenden Bewegung. Er habe ja den außerordentlichen Vortheil des Bewußtseins, daß seine Leidenschaft, auch die tobendste, nur ein Spiel sein und bleiben müsse; die größte Rolle gleiche also nur einem Reinigungsprocesse, wie die Tragödie selbst ein solcher ist, im ästhetischen Sinne.

In der That hat das Burgtheater von seinem Entstehen an bis jetzt immer ein zahlreiches Contingent bejahrter Künstler aufzuweisen gehabt, welche sich Kraft und Frische bis in's hohe Greisenalter zu bewahren wußten.

VI.

Zu Anfang des Jahrhunderts wiederholte man den Versuch, von außen her dem Nationaltheater eine leitende und befruchtende Kraft anzueignen. Obwohl dies mit Schröder nicht gelungen war, weil das Herrschbedürfniß des „Ausschusses" sich standhaft widersetzt hatte, so tauchte doch nach etwa fünfzehn Jahren der Gedanke wieder auf. Unbefangene Cavaliere und feinere Zuschauer machten höheren Ortes die Bemerkung geltend: Die Schröder'sche Erbschaft an Grundsätzen und Stücken ist doch sehr wohlthätig gewesen; sie hat sich nun vielfach abgenutzt — wäre nicht eine neue Aneignung an der Zeit? Und da es mit einem Schauspieler auf die Dauer nicht möglich gewesen, sollte es nicht möglich sein mit einem dramatischen Schriftsteller? Ein solcher sei ja neuerdings aufgetreten in voller Kraft der Jugend und Productivität und mit ganz besonderer theatralischer Befähigung, denn seine Stücke gefielen überall. Dieser Schriftsteller mit respectabler wissenschaftlicher Bildung sei — August von Kotzebue.

An maßgebender Stelle fand man dies einleuchtend. Kotzebue wurde berufen und angestellt als Theatersecretär. Dieser Titel blieb Jahrzehnte lang beliebt für die zweifelhafte Stellung eines Dramaturgen, welcher die geistige Aufgabe der Leitung zu erfüllen hatte, ohne eine wirkliche Macht in Anspruch zu nehmen.

Kotzebue war ein Mann von Energie und wollte seine Kraft geltend machen. Da stieß er denn natürlich wieder an den „Aus-

schuß", an das schauspielerische Familienregiment, welches sich immer bedroht fühlte, wenn von außen her eine schöpferische Potenz eindrang in das cameradschaftliche Getriebe. Die Intriguen begannen und der Kampf brach endlich aus in heller Lohe. Die oberste Direction schützte wohl Kotzebue. Aber der Schutz war mäßig, war vorsichtig. Es kam zu einer Art gerichtlichen Verfahrens, in welchem die Mitglieder des Ausschusses auf recht geschickte Weise verhört wurden. Sie gaben sich auch arge Blößen, sie bestanden nicht. Aber die oberste Direction gab diesem Resultate keine consequente Folge, und Kotzebue wurde wohl deswegen der Sache überdrüssig. Er legte — nicht ohne Vornehmheit — seine Stelle nieder und ging von dannen. Der Versuch mit einem neuen geistigen Regimente war wieder gescheitert, und zwar in ganz ähnlicher Weise wie der Versuch mit Schröder.

Bald darauf — 1802 — wurde ein junger Mann, ein geborener Wiener, halb und halb in diese Stelle eines Theatersecretärs gesetzt. Halb und halb, denn seine Befugniß war offenbar noch geringer. Er hatte den ästhetischen Ruf für sich, daß er einige Jahre in Jena studirt, wo damals Schiller lebte und wo ein Mittelpunkt schönwissenschaftlicher Lehre zu finden war. Dieser junge Mann hieß Schreyvogel. Er scheint die Gelegenheit für gedeihliche Einwirkung ungünstig gefunden zu haben, und trat nach zwei Jahren wieder aus, um ein Kunst- und Industrie-Comptoir in Wien zu errichten. Erst nach zehn Jahren kehrte er zurück an die Stätte neben dem Burgthore.

Während dieser zehn Jahre bildet die Franzosenzeit einen Hauptmoment dadurch, daß sie — wie schon erwähnt — die verbotenen Stücke, namentlich die Schiller'schen, zuläßt. Der Tod Schiller's — 1805 — zeigt erst spät einen Eindruck. Drei Jahre nach demselben, am 17. December 1808, bringt das Nationaltheater eine Schillerfeier zum Vortheil von Wittwe und Kindern des „großen Dichters". Sie fand im Kärnthnerthortheater statt und bestand,

wunderlich genug, im Kernstücke aus einer Uebersetzung Schiller's, welcher ja nicht einmal besondere Sorgfalt nachzurühmen ist, aus der Racine'schen „Phädra". Auf die „Phädra" folgte laut Theaterzettel: „Schiller's Feyer. Aus Stellen des unsterblichen Dichters in seinen Werken zusammengesetzt vom Hrn. Grafen von Benzel. Personen: Zwei Priester, der Genius, die Schauspielkunst, die Poesie, die Musik, die Zeit. — Erscheinungen: Karl Moor, Fiesco, Ferdinand von Walter, Don Carlos, Wallenstein, Maria Stuart, Macbeth (!), Jungfrau von Orleans, Beatrice, Braut von Messina, Wilhelm Tell". —

Das Theater besaß auch in der damaligen Zeit keine genügende Darstellerin der Phädra. Madame Weissenthurn, wie der Zettel sie nennt, spielte sie. Sie ist als Schauspielerin nie von Bedeutung gewesen. Als Theaterschriftstellerin war Frau von Weissenthurn immerhin um einen Grad wichtiger, denn als darstellende Künstlerin, obwohl auch ihre Stücke ohne Kern und Styl waren. Ihr „Wald bei Hermannstadt", „Johann von Finnland" aber und ähnliche Stoffe aus fernen Grenzprovinzen brachten eine neue Nüance von Theaterromantik, und behaupteten sich, wie alle Stücke von Schauspielern, durch gute Rollen lange auf der Bühne. Eigentlich werthvoller von ihr waren Schau- und Lustspiele von mittlerer Ausdehnung, wie „Welche ist die Braut" und „Das letzte Mittel", welche sie in ihrer zweiten Epoche — etwa von 1813 an — erfand, und welche nicht ohne selbständige Erfindung waren. Sie hat sehr lange gelebt, und noch inmitten der vierziger Jahre habe ich ein neues Stück von ihr und sie selbst auf dem Burgtheater gesehen.

Die im Jahre 1808 erwachende Pietät für Schiller hatte das Nationaltheater in demselben Jahre nicht abgehalten, „Cabale und Liebe" in jener Verunstaltung des Personals zu geben, welche bis zum heutigen Tage in übler Nachrede lebendig geblieben ist. Der Präsident von Walter hieß Vicedom von Walter, der Hofmarschall von Kalb hieß Obergarderobemeister. „War kein Obergarderobe-

meister da?!" hatte Ferdinand zu rufen, und was die Umgestaltung zu so dauernder Kenntnißnahme verurtheilt hat: — Ferdinand war nicht der Sohn des Vicedoms, sondern nur dessen Neffe. „Es giebt eine Gegend in meinem Herzen, worin das Wort Onkel noch nie gehört worden ist!" — Dies stempelt es zur Parodie, und man begreift heute nicht, welch eine verschrobene Scheu vor natürlichem Conflicte solche Thorheit zu Wege gebracht. Viel eher begreift man, daß 1809 im „Don Carlos" der Beichtvater Domingo als Don Antonio Perez, Höfling, erscheinen mußte. Hier handelt sich's um ein Princip; ein Mann der Kirche soll nicht als böser Intrigant vor dem Publicum erscheinen. Welches Princip aber verwandelt den Sohn in den Neffen, wenn man überhaupt Schauspiele aufführen läßt?! Glaubte man auf dem Theater jeglichen Conflict vermeiden zu können, welcher augenblicklich einen unbequemen moralischen Eindruck verursacht? Ja, das glaubte man, und dies wurde unter der langen Regierung des Kaisers Franz ein förmliches System in der Censur der Stücke. Es entstanden Kategorien von merkwürdiger, oft feiner Ausdehnung. Ein natürliches Kind z. B. wurde nicht zugelassen, weil die Ehe dadurch bloßgestellt würde, und ähnliche Verhältnisse in großer Anzahl mußten vermieden oder wenigstens vertuscht werden. Es kam nicht in Frage, ob durch solche sogenannte moralische Reinigung des Dramas nicht Wahrheit und Leben literarischer Kunst tief beschädigt würde. Feinere Censoren behaupteten: manches Grelle in menschlichen Verhältnissen muß ja doch immer ausgeschlossen werden, denn jede Staatsgesellschaft bewegt sich innerhalb gewisser moralischer Grenzen, oder mindestens innerhalb gewisser Convenienzen. Was werft ihr uns vor, daß unsere Grenzen und Convenienzen enger sind! Unser Publicum hat eben glücklicherweise noch zartere sittliche Nerven, warum sollen wir unser sittliches Gefühl beleidigen und durch öftere Beleidigung abstumpfen lassen?! Ihr draußen in Deutschland vertragt ja auch noch nicht alle sittlichen Unfläthereien der französischen

Stücke; mit welchem Rechte werft ihr uns vor, daß wir nicht alle Natürlichkeiten schmecken wollen, welche bei euch bereits eingebürgert sind? Wir befinden uns wohl dabei, daß wir unsere Einfachheit länger bewahren.

Dies Raisonnement wäre vielleicht bis auf einen gewissen Grad berechtigt gewesen, wenn Gebräuche, Sitten und Gesinnung Wiens dieser noch kindlichen Einfachheit entsprochen hätten, wenn der Staat wie das Paraguay des Dr. Francia hermetisch abgeschlossen gewesen wäre von der Entwickelung in Deutschland. Das war aber trotz aller Mauthschranken nicht möglich. Die Wiener blieben trotz aller Schranken in geistiger Verbindung mit Deutschland, die Allgemeine Zeitung brachte täglich das ganze europäische Leben in den österreichischen Staat, das Burgtheater selbst bedurfte fortwährend der zuströmenden Production aus Deutschland und Frankreich; diese Absperrung durch minutiöse Censur auch in nichtpolitischen Fragen bildete ein gläsernes Haus, aus welchem man in die ganz andere Welt hinausschaute, und jedermann empfand, daß dies ein künstliches Wesen sei ohne inneren Halt. In einem Beinamen drückte man's kurzweg aus; man nannte das Burgtheater das „Comtessentheater", in welchem nur das gegeben werden dürfe, was ein junges, unerfahrenes Mädchen ansehen könne, ohne zu bedenklicher Nachfrage veranlaßt zu werden. Kann und darf dies der Gesichtspunkt eines öffentlichen Theaters sein?

Uebrigens erfolgte in diesem Zeitabschnitte die wichtige Einrichtung, daß die bedeutenderen Mitglieder des Nationaltheaters auf Lebenszeit angestellt und für pensionsfähig erklärt wurden. Dies bewilligte Kaiser Leopold. Kaiser Franz erweiterte die Bewilligung dahin, daß auch die hinterlassenen Wittwen eine Pension zugesichert erhielten.

Unter den neu engagirten Mitgliedern zeichneten sich Hr. Korn und Demoiselle Adamberger aus. Letztere, eine Tochter der so begabten Frau Jaquet, hat eine ähnliche Stellung wie später Frl.

Neumann eingenommen; ähnlich in der allgemeinen bürgerlichen Achtung, welche ihrem decenten Wesen entgegen kam, und ähnlich in der zierlichen wie correcten Weise ihres Spiels. Nur im Umfange des Faches reichte Frl. Adamberger weiter; sie reichte in die Tragödie hinein und spielte die Beatrice in der „Braut von Messina" und das Clärchen in „Egmont". Auch dem auswärtigen Publicum wurde sie dadurch interessant, daß Theodor Körner ihr seine Liebe widmete und sie als Braut zurückließ, da er in den Freiheitskrieg gegen Napoleon zog. Er war um 1812 als Theaterdichter am Burgtheater angestellt worden und seine kleinen Dramen „Toni", „Hedwig", „Der Vetter aus Bremen" finden sich 1812 und 1813 im Repertoire. Demoiselle Adamberger spielte Toni und Hedwig. Einen besonderen Einfluß auf Leitung oder Repertoire des Theaters hatte er nicht.

Unter den neuen Stücken dieses Jahrzehnts findet sich nichts Hervorragendes. Eine Fortsetzung des Kotzebue'schen „Menschenhaß und Reue" von Julius Graf von Soden unter dem Titel „Versöhnung und Ruhe" beweist, daß dies auch in's Französische übertragene Schauspiel Kotzebue's den Zeitgeschmack höchlich interessirte. Collin trat auf mit seinem „Regulus" und erwarb sich mit seinen historischen Stücken, welche auch vaterländische Stoffe und patriotische Zwecke verherrlichten, eine ungemeine Achtung. Ernsthafte Stücke möchte man sie nennen, bei denen der Mangel an voller poetischer Kraft und fließender Sprache verdeckt wurde durch die würdige Absicht, welche überall hervorstrahlte. Collin stand in solcher Geltung, daß ihm nach seinem Ableben eine dramatische Todtenfeier veranstaltet wurde.

In einer Anwandlung von hoher dramatischer Intention setzte man damals auch einen Theil der „Söhne des Thals" von Zacharias Werner in Scene; unter dem Titel „Die Templer auf Cypern. Ordensgemälde in sechs Aufzügen". Die undramatische, schwer genießbare Dichtung Werner's war natürlich nicht geeignet,

Fuß zu fassen auf der Bühne. Eben so wenig eine „Polyxena" — eine Tochter Hekuba's — und eine „Vitellina" — eine Tochter des Kaisers Vitellius. — Solche einzelne Opfer an altclassische Stoffe sind wohl durch Collin zu Wege gebracht worden, welcher selbst mehrfach in die Römer- und Griechenzeit zurückgriff. Die heroische Schauspielerin für die Polyxenen, Vitellinen, Zenobien (Trauerspiel „Mäon") war mittlerweile Madame Roose geworden. Auch für die „Johanna d'Arc", welche im Januar 1802 aufgeführt wurde. Im Verlauf desselben Jahres erschien Schiller's „Jungfrau von Orleans", und die Frage drängt sich auf: Hat das Burgtheater von Schiller's Absicht und Plan Kenntniß gehabt, oder hat Schiller eine ältere „Johanna d'Arc" gekannt? Letzteres wäre wohl wahrscheinlich. Es kommen neben den historischen Hauptfiguren nicht nur dieselben Namen historisch sein könnender Nebenfiguren vor, wie Chatillon, Raoul, Thibaut d'Arc und die beiden Schwestern der Jungfrau, Louison und Margot, nein, auch Raymond, der Liebhaber Johanna's, heißt Raimund, und auch der Landmann Bertrand heißt Bertram, auch der englische Herold hat den englischen Soldaten neben sich. Schiller machte bekanntlich wenig Umstände, auch einen Stoff zu nehmen, welcher schon theatralisch bearbeitet vorlag; die „Maria Stuart" von Spieß, welche auf den Bühnen war, hielt ihn nicht ab, auch eine „Maria Stuart" für die Bühne zu schreiben. Aber auffallend wäre es, daß er in den Nebenfiguren so treu einem vorliegenden Stücke gefolgt wäre. Unterscheidend ist Folgendes: Dunois und der Erzbischof fehlen ganz, Agnes Sorel desgleichen. Dafür hat der König Karl eine Gemahlin Marie, und Isabeau ist nicht seine Mutter, sondern seine Schwester. Dies könnte wieder auf Censurrücksichten deuten, welche eine Maitresse und eine unnatürliche Mutter zu verändern gewünscht. Und ein Prinz Louis, ein Vetter des Königs, welchen ein so wichtiger Schauspieler wie Lange gespielt, ist eine bei Schiller ganz fehlende Figur. Sollte dieser Prinz für Dunois eingetreten sein, weil man den unange-

nehmen Ausdruck „Bastard" vermeiden wollte? Der Name des Verfassers ist auf dem Zettel nicht genannt — wer löst dies Räthsel?

Es fehlt ein eigentliches Burgtheater-Archiv völlig. Was in alten Schränken in einem dunklen Gange, nahe bei der Cassa, an vergilbten Schriften aufbewahrt und unter Aufsicht eines ganz unliterarischen Oekonomen stand, als ich in die Direction eintrat, das erwies sich als ein ganz regelloses, werthloses Durcheinander von Papieren und Büchern. Ich habe aus diesem Durcheinander hervorsuchen lassen, was für die Theaterbibliothek einigen Werth haben konnte, und diese Bibliothek ist durch meinen Repertoire-Inspicienten so viel als möglich vervollständigt und geordnet worden. Eine recht sorgfältige Sammlung der Theaterzettel und ein genaues Repertoirebuch mit allen Besetzungen, eine treffliche Arbeit, welche in's vorige Jahrhundert zurückreicht und von obigem Inspicienten ganz exact fortgesetzt worden, dies sind die einzigen authentischen Quellen, welche für die Geschichte des Burgtheaters vorliegen.

In diesen Quellen ließ ich nun forschen, um jenes Räthsel zu lösen. Da ergab denn das Repertoirebuch, daß die Anzeige des Zettels „Am 27. Januar 1802 zum ersten Male Johanna d'Arc" eingetragen war als „Jungfrau von Orleans von Schiller". Dabei die Nummer des ersten Buches. Das Buch ward aufgefunden in der Bibliothek, ein kleiner gedruckter Sedezband, und hieß „Die Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie von Schiller. Mit einem Kupfer. Frankfurt und Leipzig. 1802". Der Titel war verändert in „Johanna d'Arc", der Name Schiller's ausgestrichen, das Personal umgewandelt, wie oben mitgetheilt ist. Die Frage war also aufgeklärt. Das Buch mochte schon in den letzten Monaten des Jahres 1801 erschienen sein, und wie Buchhändler zu thun pflegen, um ihre Producte länger jung zu erhalten und die Abrechnung über dieselben auf die zweitnächste Ostermesse zu vertagen, war es mit der vorzeitigen Jahreszahl 1802 ausgegeben

worden. Das Nationaltheater konnte also das Schiller'sche Stück im ersten Monate 1802 schon geben, obwohl es in der literarischen Chronologie erst im Jahre 1802 erscheint.

Man hatte also damals schon bei einem so royalistischen Stücke weitgehende Censurbedenken, ja weiter gehende, als später in der Metternich'schen Epoche. Denn in letzterer Epoche findet sich sehr Vieles hergestellt, was Anno 2 gestrichen oder verstümmelt worden war. Zum Beispiel die Fahne der Jungfrau, welche nur einen rothen Saum, aber keine Himmelskönigin zeigen durfte, und die ächten Personen Isabeau, Agnes Sorel und Dunois. Charakteristisch ist jene erste Verstümmelung auch dadurch, daß neben religiösen Wendungen auch alle romantischen Ausschweifungen, wie die Erscheinung des schwarzen Ritters, beseitigt waren. Es ist, als ob die nüchterne Josephinische Anschauung Hand in Hand mit der kirchlichen das Buch zusammengestrichen habe.

Schiller stand damals auf der Höhe seines Ruhmes. Er lebte nur noch zwei Jahre und einige Monate, und in solchem Augenblicke hatte das Nationaltheater den Muth, ein neues Stück von ihm so umzuändern, seinen Namen wegzustreichen, und eine große Tragödie von ihm so aufzuführen, daß er gar keinen Theil daran zu haben schien, und sicherlich auch nicht das kleinste Honorar dafür erhielt, denn ein gedrucktes Stück war vogelfrei für die Bühnen! —

Aufsehen machte in jenem ersten Jahrzehnt unseres Säculums Babo mit seinem kleinen Stücke „Der Puls", welchem man eine bedeutende, leider ausgebliebene Nachfolge zutraute. Und Holbein mit der dramatischen Bearbeitung Schiller'scher Balladen. Der Gang nach dem Eisenhammer unter dem Titel „Fridolin" machte den Anfang und hielt sich lange auf den Repertoiren. „Die Bürgschaft" lag mit dem Tyrannen Dionysius zu weit rückwärts für das Publicum. Bezeichnend ist, daß Schiller auch im Epos dem Dramatiker vorarbeitete, eine schmerzliche Mahnung daran, daß gerade das deutsche Theater so tief betroffen wurde durch seinen frühen Tod.

VII.

Zu Anfang des Jahres 1814 verschwindet der Josephinische Titel „Nationaltheater“ vom Zettel, und es erscheint statt seiner die Bezeichnung „Theater nächst der Burg“.

Es ist nicht ersichtlich, aus welchem Grunde der Namenswechsel eingetreten ist. Vielleicht aus einem politischen Instincte. Man war auf dem besten Wege, Napoleon zu besiegen, man sah eine neue Zeit kommen, welche mit der nationaldeutschen Bestrebung Kaiser Joseph's wenig zu schaffen haben würde, man fand den Tendenztitel nicht mehr zupassend.

Wunderlich genug! Gleichzeitig mit dieser Namensänderung tritt eine Aenderung in dem Inneren des Theaters ein, welche den neuen Namen „Burgtheater“ festiget und weiht. Wunderlich, weil die Namensänderung mit der inneren Aenderung in gar keinem Zusammenhange steht. Ein Dramaturg tritt ein und übernimmt in bescheidener Stellung die geistige Leitung, an welcher es seit Kaiser Joseph gefehlt, und welche er achtzehn Jahre lang segensreich führt. Dieser Mann war Schreyvogel.

So wie das Nationaltheater seinen Aufschwung dem Kaiser Joseph verdankte, und mit dessen Ausscheiden in Mattigkeit verfiel, so verdankt das Burgtheater seinen Aufschwung von 1814 bis 1832 im Wesentlichen der dramaturgischen Thätigkeit Schreyvogel's, und nachdem er ungebührlich entfernt worden, versank es ebenfalls in Mattigkeit, nur von den Arbeiten und Erwerbungen zehrend, welche Schreyvogel hinterlassen hatte.

Schreyvogel war ein geborener Wiener, welcher sich in stiller Weise eine sorgfältige Bildung angeeignet hatte in literarischen Dingen. Er hatte sich einige Jahre lang in Jena aufgehalten zu Anfang des Jahrhunderts, wo damals unter Goethe's und Schiller's Zuthun eine gründliche schöngeistige Cultur blühte; er war bei seiner Heimkehr 1802 auf kurze Zeit eingetreten in das Bureau des Nationaltheaters, und war bald wieder ausgeschieden, vielleicht weil er noch zu jung war und noch keine rechte Stätte finden konnte zur Wirksamkeit. Einer Kunsthandlung widmete er die nächsten zwölf Jahre, und in Beobachtung des Theaters, in sorgfältiger Ausbildung seiner Kenntnisse und seines Geschmacks bereitete er sich vor zur Führung eines Amtes, welches reifere Manneskraft verlangt und einen geübten Blick.

Er wurde auch nicht zum sogenannten Theatersecretär ernannt, weil man eine große reformatorische und schöpferische Thätigkeit von ihm erwartet hätte; das Bedürfniß einer solchen empfand man kaum, und seine Stellung war gar nicht dazu angethan, so Besonderes von ihm zu erwarten. Eine solide Thätigkeit aber trat mit ihm ein, geläutert durch hinreichende schönwissenschaftliche Bildung, unbeirrt von gelehrtem Fachdünkel, welcher das täglich sich erneuernde Leben gering schätzt, getragen von einem ruhigen Ernste, welcher weiß, was er will.

So begann er unscheinbar. Die Zeitverhältnisse kamen ihm trefflich zu statten. Eine Friedensaera nach den französischen Kriegen breitete sich vor ihm aus, die erschöpfte Welt athmete auf, und war geneigt, sich den Künsten des Friedens hinzugeben, und die Verwaltung des Theaters selbst streckte eben die Waffen und gab einer neuen Thätigkeit allen Raum. Ein Consortium von Cavalieren nämlich, die Esterházy, Schwarzenberg, Lobkowitz, Pálffy an der Spitze, hatte inmitten der Kriegsjahre die Direction geführt und hatte sich erschöpft. Nur ein Pálffy war übrig geblieben als Director des Burgtheaters und des Theaters an der Wien, ein äußerst

freundlicher, gefälliger Herr. Er überließ dem neuen Dramaturgen gern die geistige Leitung, und so stand Schreyvogel einige Jahre lang auch die schöne, große Wiedner Bühne zur Verfügung, welche sich für größere Stücke weit besser eignete, als der dürftige Raum des Burgtheaters.

Man sagt wohl, es sei Schreyvogel die erfolgreiche Leitung darum leichter gemacht worden, weil die ihm zufallenden Jahrzehnte ziemlich reich gewesen seien an dichterischer Production für das Theater, und weil sich in diesen Jahrzehnten ungewöhnlich viel Darstellungstalente entwickelt hätten. Mag sein; aber man muß auch zugestehen, daß er sich hülfreich und einsichtig erwiesen hat für Förderung dramatischer Dichtung, für Auffindung und Ausbildung schauspielerischer Talente.

Das größte dichterische Talent, welches ihm gleich in seinen ersten Jahren begegnete, war Franz Grillparzer. Dieser ganz junge Mann überreichte ihm 1816 ein Foliomanuscript auf grobem, grauem Papier. Darauf stand geschrieben: „Die Ahnfrau". Der junge Mann war schüchtern, wortkarg, anspruchslos. Er zeigte sich weit entfernt davon, die Aufführung seines Manuscripts für wahrscheinlich zu halten. Aber Schreyvogel erkannte auf der Stelle die Klaue des Löwen. Ich habe dies erste Manuscript in der Hand gehabt, und ich wüßte kaum Etwas, was mir lehrreicher vorgekommen wäre für Erkenntniß des Dichters und für Erkenntniß des Dramaturgen. Schreyvogel hat Bemerkungen und Vorschläge zur Aenderung an den Rand geschrieben, welche den kundigen Blick des Dramaturgen deutlich an den Tag legen. Und der Dichter, obwohl ein ganz junger Mann, hat diese Bemerkungen gewürdigt, wie ein ganz reifer Charakter, der genau weiß, was er beachten und befolgen, und was er unbeachtet lassen soll. Merkwürdig daran ist auch, daß der landläufige Vorwurf der Schicksalstragödie, welcher die „Ahnfrau" wie ein Heuschreckenschwarm begleitet hat, am meisten Nahrung erhalten hat durch einige eingeschobene Aenderungen Schreyvogel's,

der selbst eben so wenig wie Grillparzer ein Anhänger der Schicksalsidee war im dramatischen Kunstwerke. Grillparzer hat sich auch gleich bei der ersten Auflage seiner „Ahnfrau" nachdrücklich ausgesprochen über diesen Punkt. Seines Wissens — sagt er — findet sich in dem Stücke keine Spur von dem abgeschmackten Irrglauben, den man ihm hat andichten wollen. Es sei ihm nicht in den Sinn gekommen, Verbrechen durch Verbrechen entsühnen zu lassen, und in der Verkettung von Schuld und unglücklichen Ereignissen, welche den Inhalt des Trauerspiels ausmacht, ein neues System des Fatalismus darzustellen. „Shakespeare und Calderon" — fährt er fort — „haben den abergläubigen Wahn finsterer Zeiten mit ungleich größerer Kühnheit zu poetischen Zwecken benutzt, als es in der „Ahnfrau" geschehen, ohne daß man sie deshalb verketzert hätte. Das Schicksal spielt in der „Andacht zum Kreuz" und in dem „Fegefeuer des heil. Patrik" (beide von dem angeblich christlichsten aller Dichter) eine mehr heidnische Rolle, als in dem gegenwärtigen Stücke, worin eine Sünderin ihre geheime Unthat durch den quälenden Anblick der Schuld und der Leiden abbüßt, die sie zum Theil selbst über ihre Nachkommen brachte; eine Vorstellungsart, welche dem jüdischen und christlichen Lehrbegriffe eben nicht widerspricht. Der verstärkte Antrieb zum Bösen, der in dem angeerbten Blute liegen kann, hebt die Willensfreiheit und die moralische Zurechnung nicht auf. Die Sophisterei der Leidenschaften, welche der Verfasser seinen tragischen Personen in den Mund legt, ist nicht sein Glaubensbekenntniß; so wenig als die zufällige Wahl eines märchenhaften Stoffes einen Beweis gegen die Orthodoxie seiner Kunstansichten abgiebt. Der Verfasser kennt die Schule nicht, zu der man ihn zu zählen beliebt, und er weiß nicht, mit welchem Rechte man einen Schriftsteller, der ohne Anmaßung und ohne Zusammenhang mit irgend einer Partei zum ersten Mal im Publicum auftritt, Ungereimtheiten zur Last legt, die von Anderen, sei es auch zu seinem Lobe, gesagt werden mögen."

Umsonst! Die Schicksalsidee, durch Werner's „Vierundzwanzigsten Februar" und durch Müllner's kurz vorher erschienene „Schuld" in die ästhetische Debatte gebracht, war ein zu bequemes Thema für weise scheltende Kritik, als daß man „draußen im Reiche" von der Ablehnung des jungen Dichters Notiz genommen hätte. Er war hiermit einmal classificirt, und die Classennummer ist ihm angeheftet geblieben, obwohl seine dramatischen Dichtungen gar nicht paßten in die Nummernclasse. Die deutsche Kritik hat sich kaum je eine ärgere Blöße gegeben, als in der oberflächlichen Beurtheilung Grillparzer's. Noch heute weiß sie es nicht, daß nach Goethe und Schiller keine dichterische Kraft im Drama unter uns aufgewachsen ist, welche einen classischen Platz mit so gutem Grunde einzunehmen berufen ist, als die Franz Grillparzer's. Eine Reihe von Jahren glaubte man, Heinrich von Kleist diesen nächsten Platz vorbehalten zu dürfen. Aber die Reife der Zeit ist entscheidend für classische Ansprüche, und die Erfahrungen namentlich auf der Bühne, welche ein Prüfstein des Bestandes ist, haben nicht für die Kleist'sche Reife gestimmt. Die krankhafte Ader der Absonderlichkeit, welche all' seine Stücke durchdringt, ist dem Publicum von Jahr zu Jahr sichtlicher und störender geworden. Noch in den ersten fünfziger Jahren fand das „Käthchen von Heilbronn" und selbst der somnambüle „Prinz von Homburg" eine leidlich theilnehmende Zuhörerschaft im Burgtheater; in den sechsziger Jahren verlor selbst das „Käthchen" mehr und mehr seine Anziehungskraft, und der „Prinz von Homburg" wurde als krankhaft und unschön im Stich gelassen. Grillparzer's Stücke dagegen, nach Schreyvogel's Abgang zwei Jahrzehnte lang im Repertoire vernachlässigt, erwiesen sich sämmtlich bei ihrer Wiederaufnahme als kräftig und tüchtig. Die bekannte „herbe Frische", welche Tieck den Kleist'schen Werken als Charakteristik zutheilte bei der Herausgabe, paßt jetzt viel eher auf Grillparzer, besonders wenn man die Worte umkehrt, und frische Herbheit sagt. Sie duftet stärkend aus Grillparzer's Dramen entgegen. Fein gesehene Wahrheit schlicht ausge-

drückt und gesunde psychologische Entwickelung in den Charakteren würzt Grillparzer's Compositionen, welche nie ohne Genialität und doch immer einfach sind.

Er wurde der neue dichterische Halt des Burgtheaters von damals bis heute. Zwei Jahre nach der „Ahnfrau" brachte er die „Sappho", welche heute, fünfzig Jahre nach ihrer Entstehung, fast noch mächtiger und schöner wirkt als damals. Wenigstens konnte sie 1866 und 67 zahlreicher vor gedrängt vollem Hause aufgeführt werden, als da sie neu war.

Sie ist wunderbar schnell entstanden. Auf dem Wege nach dem Prater hat ein Musiker Grillparzer angetreten mit dem Vorschlage, einen Operntext „Sappho" zu schreiben. Grillparzer hat Nein gesagt; der Name Sappho ist aber befruchtend in seine Seele gefallen, und einsam in den Prater tief hinein wandelnd hat sich ihm der Stoff entwickelt und gegliedert, dergestalt leicht, natürlich und vollständig, daß er bei der Rückkehr in die Stadt die ganze Tragödie vor sich gesehen. Sogleich hat er sich an's Schreiben gemacht, und in ein paar Wochen ist das Stück fertig gewesen.

Welche Freude für Schreyvogel, der sogleich an die Inscenesetzung gegangen. Die Melitta nur machte dramaturgische Schwierigkeiten, weil die junge Frau Korn in die banal-weisen Rathschläge der Collegen verstrickt worden war. Grillparzer sitzt bei der vorletzten Probe im dunklen Parterre und leidet sehr von der declamirenden Melitta. Endlich tritt sie ab und überrascht ihn mit ihrer Nachbarschaft im dunklen Parterre und mit der schüchternen Frage, ob er zufrieden sei mit ihrer Auffassung. Er weicht aus mit der Antwort, und sie ruft: Ich hab' mir's gedacht! ich selbst bin gar nicht zufrieden; morgen werd' ich sie sprechen, wie ich mir's denke! — That's, und wurde die naive, hinreißende Melitta, welche im Angedenken der Wiener das Ideal dieser liebenswürdigen Rolle geblieben ist.

1821 erschien die Trilogie „Das goldene Vließ" auf der Scene

des Burgtheaters. Von dieser Trilogie hat die deutsche Bühne außerhalb Wiens nur das dritte Stück „Medea" hie und da durch eine gastirende Schauspielerin kennen gelernt. Schreyvogel führte die ganze Trilogie auf, und sie steht seit 1857 wieder ganz im Repertoire des Burgtheaters.

1825 erschien „König Ottokar's Glück und Ende" auf der kleinen Scene am Michaelerplatze. Das Schicksal Napoleon's hatte Grillparzer dabei vorgeschwebt. Böhmische Empfindlichkeit hatte die Erlaubniß zur Aufführung des Stückes erschwert; aber Schreyvogel war in Behandlung schwieriger Censurfragen geduldig und zäh; er kam deshalb öfter zum Ziele, als seine nächsten Nachfolger, welche dies Stück und den 1828 folgenden „Treuen Diener seines Herrn" fallen ließen. Er war sich offenbar wohl bewußt, daß eine große vaterländische Dichterkraft einem Theater Fundament und Weihe verleiht, und wie ein großes vaterländisches Eigenthum gepflegt sein soll. Er war sich überhaupt bewußt, daß starker und mannigfaltiger Inhalt einem Theater noththut, damit sich das Institut nicht zur bloßen Unterhaltung verflüchtige. Wenn man seinen Directionsjahren aufmerksam folgt, so findet man, daß er in jedem Jahre bei aller Sorge für leichte Unterhaltung seines leichten Publicums eine Inscenesetzung betreibt, welche über das Alltagsbedürfniß hinausgeht.

Gleich im Jahre seines Eintritts — 1814 — wird Schiller's „Wallenstein", wenn auch in verkürzter Form, in's Repertoire eingeführt. Keine geringe Eroberung, wenn man der sonstigen Censurrücksichten gedenkt und sich das Stück vergegenwärtigt, welches einen kaiserlichen Feldherrn und ein kaiserliches Heer in einer Handlung auf das kaiserliche Hoftheater bringt, welche sich um Abfall, Fahnenflucht, Verschwörung und Empörung bewegt. Das „Lager" war in dieser Zusammenziehung übergangen, und die „Piccolomini" und „Wallenstein's Tod" waren, wie der Zettel besagt, auf fünf Acte „in die Kürze gezogen und für einen Abend eingerichtet von H. W****".

In demselben Jahre 1814 am 29. December wurde Schiller's „Maria Stuart" zum ersten Male aufgeführt.

1815 „Correggio" von Oehlenschläger. Dies Stück hat sich auf dem Burgtheater allein gehalten trotz seines unangenehmen Ausgangs, welcher den Helden unter einem Sack voll Kupfermünze verschmachten und erliegen läßt. Der erste Eindruck wird nirgend so respectirt, wie beim Wiener Theaterpublicum. Es ist dies eben — auch heute noch! — ein geschlossenes Theaterpublicum, welches getreulich festhält an seinen Traditionen. Hat ein Stück einmal gefallen, so bleibt ihm der gute Ruf unwandelbar treu. Noch fünfunddreißig Jahre nach der ersten glücklichen Aufführung ward dies schwächliche Stück mit günstiger Vormeinung angeschaut, als Korn zum letzten Male spielte und mit seinem Giulio Romano von der Bühne schied. Fünfunddreißig Jahre lang hatte er dieselbe Rolle gespielt. Sie ging an Fichtner über, und das Stück fristete sein Leben noch, wenn auch dürftiger, vor einem neuen, viel kritischeren Geschlechte. Eine erste Aufführung würde es heute, auch mit der besten Besetzung, kaum bestehen.

In demselben Jahre war „Der Rehbock" von Kotzebue neu, ein sehr lascives Stück, welches dem damaligen Publicum sehr gefiel und mit seinen üppigen Zweideutigkeiten keinerlei Anstoß erregte. Ich führe dies an als ein Symptom des Zeitgeschmacks. Das achtzehnte Jahrhundert war in den sogenannten Natürlichkeiten ungemein nachsichtig, und diese Eigenschaft lebte im Burgtheater fort beinahe bis gegen die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Ein alter Oekonom des Burgtheaters versprach sich 1850 goldene Einnahmen, wenn der leider ob seiner Lüderlichkeit aus dem Repertoire gestoßene „Rehbock" wieder gegeben werden dürfte. Wie sehr dies aber dem Geschmack unserer Zeit widerspricht, konnte ich recht deutlich an Schröder's „Klingsberg" erkennen, welcher an allen Ecken und Enden gemildert und verfeinert werden mußte bei einer Wiederaufnahme in den fünfziger Jahren, und dennoch als sehr gröblich auffiel. Und

diese zwei Klingsberg-Stücke sind Wiener Stücke, denen Schröder einen völlig wienerischen Typus verliehen hatte! Die heutigen Wiener aber erschraken über den freien Ton ihrer Väter und Mütter.

„Die Schuld" war 1813 neu gewesen und hatte durch klingende Verse und einen spannenden Inhalt außerordentliches Glück gemacht. Dieser günstige Eindruck blieb den folgenden, an Zahl geringen Productionen Müllner's am Burgtheater treu. 1816 wurde sein „König Yngurd" gegeben — Frau Schröder Brunhilde, Herr Heurteur Yngurd — und in dieser günstigen Strömung eine Zeitlang aufgenommen und getragen, als ob es ein dauerndes Repertoirestück wäre. Diese Gunst kam 1820 selbst der „Albaneserin" zu statten, welche die Manierirtheit und innere Hohlheit der Müllner'schen Muse schon damals einem Theile des Publicums sichtbar machte. Solch ein Wasserfall, der eine Zeitlang bewundert und plötzlich dünn wird, ja sogar gänzlich aufhört, erscheint eben in der Literargeschichte von Zeit zu Zeit. Er ist durch Pumpwerk entstanden und hat keinen natürlichen Zufluß. Besonders beim Theater ist die Mode ein recht augenscheinlicher Factor, und ich finde kein Zeichen, daß Schreyvogel durch Mode-Erfolge berauscht oder getäuscht worden wäre, wenn er auch Werth legte auf ein überraschendes Originalwerk, wie „Die Schuld" immerhin war.

In demselben Jahre 1816 setzte er Goethe's „Tasso" zum ersten Male in Scene — Korn Tasso, Roose Antonio, Adamberger Prinzessin; Julie Löwe, eine neue Größe, Sanvitale.

Dasselbe Fräulein Julie Löwe war ihm einen Monat später hülfreich für das glänzende Gelingen seiner eigenen Arbeit, der „Donna Diana", welche am 18. November 1816 zum ersten Male aufgeführt wurde. Diana — Löwe, Don Cesar — Korn, Perin — Roose. Diese Bearbeitung des Moreto'schen Stückes, in welcher ihm Molière und Gozzi vorausgegangen waren, hat Schreyvogel's literarischen Namen „Carl August West" dauernd eingeführt in

unsere dramatische Literatur. „Ich habe bei der vorliegenden Bearbeitung" — sagt er in der Vorrede zur ersten gedruckten Ausgabe der „Donna Diana" — „Gozzi's Veränderungen benutzt, aber mich im Ganzen so nahe an das spanische Original gehalten, als die Verschiedenheit des Nationalgeschmacks nur irgend zu erlauben schien. Insbesondere habe ich geglaubt, dem Charakter der Prinzessin seinen ursprünglichen Adel wiedergeben zu müssen, den er in der sich zum Burlesken neigenden Manier des Gozzi zum Theil verloren hatte. Dagegen verdankt Perin (bei Gozzi „Gianetto", im spanischen Original „Polilla") der Hand des Letzteren mehrere glückliche Züge, die ich beibehielt. Auch Don Cesar ist, zum Theil nach Gozzi's Umrissen, mehr ausgebildet worden."

Schreyvogel spricht in den Vorreden zu seinen Bearbeitungen immer so einfach und bescheiden. In Wahrheit sind diese Bearbeitungen in vielem Betracht selbständige Arbeiten. Die „Verschiedenheit des Nationalgeschmacks" war ihm ein fester Leitstern, nach welchem er, vom Original abweichend, selbständig vorging. Seine Vorreden zum „Leben ein Traum" zeigen dies deutlich, und entwickeln darüber, wenn auch mit wenig Worten, bestimmte Grundsätze.

Der große Erfolg dieser „Donna Diana" war ein sehr folgenreicher für das Burgtheater, er begründete eine Geschmacksrichtung für poetisches, formell sauber ausgearbeitetes Lustspiel, welchem das Publicum des Burgtheaters treu geblieben ist. Süddeutsches Naturell, steter Wechselverkehr mit Italien mag diese Richtung und Neigung unterstützt haben. Sie ist auch für den feineren Ton in jedem höheren Lustspiele einflußreich geblieben bis auf die heutige Zeit.

Der „Donna Diana" war die Bearbeitung des Calderon'schen „Leben ein Traum von C. A. West" vorausgegangen. Sie hatte, im Theater an der Wien zuerst aufgeführt, ebenfalls günstige Wirkung gehabt, war aber in Form und Wesen nicht so charakteristisch

neu gewesen für das Burgtheater. Das Calderon'sche Stück war schon im Jahre 1760 auf dem kaiserlichen Stadttheater in Wien (Kärnthnerthor-Theater) dargestellt worden unter dem Titel „Das menschliche Leben ist ein Traum, in fünf Acten, aus dem Italienischen (La vita è un sogno) übersetzt und in deutsche Verse gebracht von M. Jul. Friedrich Scharfenstein", und Herr von Einsiedel hatte eine getreue Uebersetzung des Calderon'schen Stückes einige Jahre vor der West'schen Bearbeitung in Weimar zur Aufführung gebracht.

Schreyvogel sagt mit Recht, daß eine Uebersetzung unserer Bühne nicht genügen könne. Er setzt sogar hinzu: „Um diesem Schauspiele diejenige Form zu geben, worin es als ein bleibender Erwerb unserer dramatischen Literatur betrachtet werden könnte, müßte es, nach der Idee des Originals, mit völliger Freiheit neu geschaffen werden. Bis das geschieht, mag die gegenwärtige Bearbeitung in der Gestalt bestehen, in welcher sie Eingang auf den Theatern und bei dem großen Publicum gefunden hat".

Diese Bearbeitung ist nach langer Pause 1866 im Burgtheater wieder aufgenommen worden, und es zeigte sich, daß nach einem Zwischenraume von fünfzig Jahren der Geschmack des Publicums dem Kerne des Stückes zugethan geblieben war, in der zweiten Hälfte aber schon starke Kürzungen nöthig machte. Rosaura mit ihrem Vater und ihrem ungetreuen Liebhaber mußten ganze Scenen aufgeben, welche unerquicklich befunden wurden.

Schreyvogel selbst spricht sehr unbefangen über die Fehler Calderon's, und die Linien, welche er in seinen Einleitungen vorzeichnet für die Bearbeitung fremder Stücke, sind gut und lehrreich. Man erkennt in ihnen den kundigen Dramaturgen, welcher den wahllos verhimmelnden Lobpreisern älterer dramatischer Dichtungen überlegen ist.

In solcher Weise errang Schreyvogel dem Burgtheater eine tonangebende Stellung, und da er nicht abließ, in dieser schaffenden

Richtung fortzustreben — „Don Guttiere, der Arzt seiner Ehre", nach Calderon, folgte bald den obigen Bearbeitungen —, da er ferner in Nachholung classischer Stücke, welche das Nationaltheater liegen gelassen, unermüdlich war, und da er endlich die neue Production im deutschen Drama rasch und sorgfältig benutzte, so brachte er Bestand, Leben und einen reichen Inhalt in das Repertoire des Burgtheaters. Kurz, er begründete einen wohlverdienten Ruf des Burgtheaters, welcher noch mehrere Directionen nach seinem Ausscheiden mit den Zinsen dieses Rufes versorgte.

Von den nachzuholenden Werken setzte er, wie schon erwähnt, zuerst „Maria Stuart" in Scene, und errang er 1819 auch Lessing's „Nathan", ein Lehrbild der Toleranz, welches in den dreißiger, vierziger, ja in den fünfziger Jahren selbst den ersten Eintritt kaum errungen hätte. Koch spielte den Nathan, Lange den Patriarchen, welcher nur als „Comthur der Hospitaliter" eingeführt werden konnte. Eben so war der Klosterbruder unter dieser Bezeichnung nicht gestattet, sondern erschien — Costenoble — als Diener des Comthurs.

Von Shakespeare brachte er neu „Romeo und Julia" — 1816 (Korn — Romeo, Adamberger — Julia, Roose — Mercutio); „Heinrich den Vierten" in beiden Theilen (Anschütz — Falstaff); den „Kaufmann von Venedig" in selbständiger Einrichtung (Costenoble — Shylock); — und „Othello" in neuer eigener Bearbeitung (Anschütz — Othello).

Auch für Heinrich von Kleist machte er wiederholte Anstrengungen. 1821 versuchte er unter dem Titel „Die Schlacht bei Fehrbellin" den „Prinzen von Homburg". Er verunglückte. Die Scene der Todesfurcht des Helden, unter allen Umständen höchst mißlich durch das Preisgeben auch der Geliebten, erregte Mißfallen im Publicum. Auch „Die Familie Schroffenstein" in der Holbein'schen Bearbeitung als „Waffenbrüder" fand nur einen un-

sicheren Boden. Uhland's „Ernst von Schwaben" konnte sich ebenfalls nicht halten wegen des mangelnden dramatischen Charakters.

Gegen Ende seiner Directionsführung brachte er noch „Wilhelm Tell" und zuletzt „Götz von Berlichingen". Obwohl auch dieser keine geschlossene dramatische Form hat, welche für ein volles Interesse des Theaterpublicums erforderlich, so entbehrt er doch nicht trefflicher dramatischer Scenen und gewinnt durch urkräftige Sprache immer eine mannigfache Theilnahme. Die frische, erquickende Gesinnung, welche den störenden Scenenwechsel durchweht, hat allmälig das Publicum ausnahmsweise für diese Form in Tableaux gewonnen, und „Götz" hat sich auf dem Repertoire behauptet.

Neue Dramatiker, die ihm zu statten kamen, waren Houwald, Schenk, Raupach. Auch Clauren will genannt sein wegen der Anziehungskraft, welche seine sentimentalen Lustspiele trotz ihrer kleinen Manierirtheit eine Zeitlang ausübten. Vorübergehende Erfolge entstehen zumeist aus einer geschickten Manierirtheit, welche kitzelt, und ein Theaterdirector kann den Vortheil solcher Zugkraft nicht abweisen, so lange die allgemeine Mode dafür ist, und sobald nicht gemeine Hülfsmittel im Spiele sind. Eben weil sie manierirt sind, geht ihre Mode immer bald vorüber, und die allgemein gewonnene Einsicht in ihre Schwächen kommt der öffentlichen Geschmacksbildung zu statten. So ungefähr pflegte sich Schreyvogel zu äußern, wenn er darauf hinwies, daß er sieben Mal in der Woche zu spielen habe, und daß ohne ein bemerkenswerthes Talent die Wirkung solcher Clauren'schen und ähnlicher nicht courfähiger Productionen doch nicht entstehen könnte. Ein täglich spielendes öffentliches Theater könne nicht ein Saal für Auserwähltes sein; es sei ein Markt. Dieser dürfe nichts Gemeines und Unwürdiges bieten, aber er müsse mannigfach und reichlich bieten. Aufmerksam auf die edleren Regungen im Publicum, müsse nur der Aufseher des Marktes stets bedacht und beeilt sein, die im Kern schwache oder schadhafte Waare bei Zeiten verschwinden zu lassen. Uebergroße

principielle Strenge gefährde auch die Entwickelung neuer schöpferischer Talente, welche sich zumeist erst im Anschauen ihrer Stücke läuterten.

Wenn man jetzt die Houwald'schen Stücke liest, so wundert man sich freilich, daß solche weichliche und schwammige Composition das allgemeine Interesse habe gewinnen können. Und doch war dem so. „Das Bild" machte 1821 Furore. Die krankhafte Liebesseligkeit des Malers Spinarosa und für ihn rührte alle Frauenherzen, und die Theatererfolge bei den Frauen sind die breitesten. Den Frauen ist das sentimentale Drama die wichtigste Staatsaction, und die Männer müssen daran theilnehmen, wenn sie nicht den Adel ihres Herzens verdächtigen wollen. Kleinere Stücke selbst, wie „Fluch und Segen", „Der Leuchtthurm", „Die Heimkehr", füllten die Theater Jahre lang.

Eben so merkwürdig ist, wie derlei Wirkungen allmälig aufhören. Oft ohne ersichtlichen Anstoß. Der niederlausitz'sche Gutsbesitzer von Houwald, ein wohlwollender Mann, ist gar nicht sonderlich behelligt worden durch kritische Widersacher, sondern es hat sich nach einigen Jahren von selbst ergeben, daß man an dieser thränenweichen Marklosigkeit kein hinreichendes Gefallen mehr finde. Das bemerkt eine Theaterdirection sehr bald, und die Stücke — sind gewesen.

Von strengeren Sehnen waren die großen Stücke, wie „Belisar" von Eduard von Schenk. Sie waren auch in größerem Style geführt, und die mächtige Figur des berühmten Heldenvaters Eßlair stellte sie auf Gastreisen dem verschiedenartigsten Publicum dar. Aber mit dem stattlich ausgerüsteten Heldenvater gingen sie auch vorüber. Anschütz, welcher diese Rollen im Burgtheater trug, übertraf vielleicht Eßlair in Nüancirung der Rede, hatte aber in Gestalt und Wesen nicht das Heldenmäßige, welches für den Eindruck der Schenk'schen Rollen nöthig war. Die Stücke imponirten auch mit ihm eine Zeitlang, so lang eben dieses Pathos in fernen

Staatsbegebenheiten Anklang fand. Der Anklang verringerte sich, als man prüfte und wog, und den geistigen Inhalt, so wie die charakteristische Wahrheit nicht groß genug befand — die Stücke verschwanden, obwohl Anschütz-Belisar und Schröder-Antonina noch vorhanden waren.

Einen viel breiteren Zeitraum großen Einflusses auf die Bühne hat Raupach behauptet. Seine erste Blüthezeit fällt in die zwanziger Jahre. Seine „Fürsten Chawansky" wurden gegen Ende 1819 durch Frau Schröder eingeführt, 1827 folgte „Isidor und Olga", 1829 „Der Nibelungenhort". Letzterer hat ein paar Jahrzehnte Stand gehalten. Das dem Theaterpublicum neue Thema des vaterländischen Epos war sehr deutlich und wirksam dramatisirt, und die Liebesscenen zwischen Siegfried und Chriemhild boten einen starken theatralischen Reiz in ihrer sehr ansprechenden Naivetät. Hätte Raupach mit Siegfried's Tode geschlossen, das Stück wäre wohl dauernd auf dem Repertoire geblieben. Die kurze schließliche Erledigung der „Nibelungen-Noth", welche viel breitere Ausführung braucht und auch in einer solchen für das Theater mißlich ist durch das massenhafte Morden, entzog dem Stücke die künstlerische Geschlossenheit. Das Bleigewicht am Ende riß das wohlgeformte Bild mit sich hinab. Die erste Besetzung der Hauptpersonen (Chriemhild — Sophie Müller, Siegfried — Löwe, Brunhild — Schröder, Hagen — Anschütz) hatte der Einführung des Stückes die besten Dienste geleistet.

Auch das wichtigste Lustspiel, welches Raupach gelang, „Die Schleichhändler", eine zeitgemäße Verspottung der Walter Scott-Manie, fiel noch in die Directionszeit Schreyvogel's — Januar 1830 — und er hatte somit alle Vortheile der Raupach'schen Laufbahn, welche erst in den dreißiger Jahren niederging in Fabrikation trockener Lustspiele und in dürrer Dramatisirung der Hohenstaufen. Dies historische Thema, eine mächtige Vertiefung in den Streit zwischen Staat und Kirche voraussetzend, verlangt an und für sich

eine Shakespeare'sche Kraft, und enthüllte zu deutlich die ungenügende innere Welt Raupach's. Das Berliner Hoftheater, durch den protestantischen Standpunkt begünstigt für Aufführung dieser religiösen Controverse, gewann dadurch für einige Jahre den Schimmer eines stattlichen Inhaltes. Aber auch dort erwies sich diese Repertoirebereicherung bald als ein bloßer Schimmer. Der wirklich poetische Inhalt gebrach, das eigentliche Publicum blieb kalt bei diesen Staatsactionen ohne menschliche Wärme, und die Theatermacht Raupach's verlief im Sande, weil nun völlig offenbar wurde, daß der dichterische Quell fehlte.

Ein Episodenstück Raupach's aus der Hohenstaufenzeit, „König Enzio", dessen Reiz in merkwürdiger Begebenheit ruhte, kam noch auf's Burgtheater in der letzten Zeit Schreyvogel's.

Von den Stücken, welche unter ihm Erfolg hatten, ist etwa noch „Vandyck's Landleben" von Kind, insofern ein sogenanntes Künstlerdrama damit in Mode kam, und „Hans Sachs" von Deinhardstein zu erwähnen. Der Leser wird hinlänglich inne geworden sein, daß jene Friedenszeit dem kundigen Theaterdirector eine reichliche Production von Stücken und mit ihnen Stoff genug bot zu ergiebiger Thätigkeit.

Wir haben nun zu betrachten, welch eine Fülle von schauspielerischen Talenten für diese Zeit erwuchs, und wie Schreyvogel sie zu finden, zu stellen, zu entwickeln und zu verwerthen wußte.

VIII.

Schauspielerische Talente gediehen wirklich zu Schreyvogel's Zeit in erstaunlicher Fülle. Als ob die von den Franzosenkriegen erschöpfte deutsche Welt all' ihre Fähigkeiten mit Bewußtsein der darstellenden Kunst anheimgegeben hätte.

Wirklich ist auch der Friede nöthig für den Schauspielberuf. Sammlung, strenge Uebung, Aufmunterung durch ein unzerstreutes Publicum sind dem Schauspieler unerläßlich. Eine bewegte politische Welt ist dem Gedeihen der Schauspielkunst niemals günstig. Das gespielte Leben verliert seine Hauptreize, wenn das wirkliche Leben in hohen Wogen geht.

Schreyvogel fand eine gute Liebhaberin für das Lustspiel in Julie Löwe, und er fand eine außerordentliche tragische Liebhaberin — doch nein, das war sie nie, — er fand eine außerordentliche Heroine in Frau Sophie Schröder; er fand endlich in seinen letzten Directionsjahren auch die ersehnte tragische Liebhaberin in Sophie Müller.

Er fand einen geschmackvollen Liebhaber in Korn, einen feurigen in Löwe, einen liebenswürdigen in Fichtner.

Er fand für das ältere Fach einen Heldenvater in Anschütz, einen Charakterkomiker in Costenoble, einen heiteren Vater in Wilhelmi.

Dazu die guten Reste früherer Zeit Koch, Krüger, Roose — Herz eines Directors, was willst du mehr?!

Die wichtigste Schauspielerin unter diesen Talenten war Frau Sophie Schröder. Sie konnte nicht wie Cäsar von sich sagen: ich kam, sah und siegte. Im Gegentheil: sie kam, wurde gesehen, und ging. Ihr Aeußeres war auch in ihrer Jugend nicht vortheilhaft, und die kleine robuste Gestalt machte als Liebhaberin keinen vortheilhaften Eindruck in Wien.

Sie kam aus den deutschen Ostseeprovinzen und hatte Fräulein Bürger geheißen. In Paderborn war sie 1781 geboren worden, und war mit den Eltern, die beide Schauspieler waren, nach Petersburg gekommen.

Den Vater hat sie frühzeitig verloren, die Mutter, eine geborene Keilholz, hat sie zur Schauspielerin erzogen. Sophie selbst nannte diese Mutter ein großes, halb verkommenes Talent.

Unter der Direction Stollmers, der eigentlich Smets hieß, hat sie in Petersburg Kinderrollen gespielt, und man erzählt von einer Scene bei Hofe, daß die Kaiserin Katharina sie ausgezeichnet habe. In Wahrheit wurde sie während ihrer ersten Jugend mehr zu häuslichen Geschäften verwendet, als zum Komödiespielen. Eines Tags — sie war vierzehn Jahr alt — stand sie in der Küche und wusch feine Wäsche, da stürzte Director Stollmers zu ihrer Mutter, und rief ihr zu: meine Frau hat soeben der Schlag getroffen, Sie müssen sogleich die Sophie hergeben, damit sie die Rolle meiner Frau übernimmt, und auf die Probe kommt! — Sophie trocknete sich die Hände, nahm die Rolle, und fing eilig an zu lernen. Nothdürftig mit ihr vertraut, erschien das noch nicht völlig erwachsene Mädchen zur Probe, und spielte Abends mit hohen Absätzen und hoher Frisur, um stattlicher auszusehen, und spielte tapfer.

Frau Stollmers-Smets erlag dem Schlaganfalle, und der Wittwer-Director heirathete noch in demselben Jahre die blutjunge Sophie.

Mit noch nicht sechszehn Jahren war sie Mutter eines Sohnes, des späteren Domherrn Smets, welcher als Dichter bekannt ge-

worden ist und mit seinen Gedichten Einfluß geübt haben soll auf Heinrich Heine. Er glich seiner Mutter sehr, nur war er weit häßlicher. Er declamirte gern seine Gedichte, und that dies in der Vortragsweise seiner Mutter, das heißt in der äußerlichen Weise, eine Nachahmung, wie sie der Holckische Jäger dem Wachtmeister vorwirft in „Wallensteins Lager". Dieser am Rhein, meist in Köln lebende Domherr war ein Mensch von edlem Sinn, und hegte stets eine unbegrenzte Verehrung für seine Mutter. Er verehrte sie ebenso als Frau wie als Künstlerin. Sie war bei aller Leidenschaftlichkeit ihrer Neigungen stets eine sorgfältige, tüchtige Hausfrau.

Ihr erster Gatte, der als Schauspieler seinen Namen Smets in den Namen Stollmers verwandelt hatte, stammte aus guter bürgerlicher Stellung, und ist auch später von der Bühne zurück- und in ein politisches Amt eingetreten. Er ist für ihre allgemeine Bildung von Wichtigkeit gewesen.

Von Petersburg ging die Gesellschaft nach Reval. Sophie spielte vorzugsweise naive Rollen und sang in Operetten.

In Reval hatte Kotzebue, der ja aus Rußland zu uns kam, die junge Sophie gesehen, und er hat sie nach Wien empfohlen. Ueber Stettin, wo sie noch eine Zeitlang spielte, ist sie, achtzehn Jahre alt, zum erstenmale nach Wien gekommen und hat als Frau Stollmers die Margarethe in Iffland's „Hagestolzen" und ähnliche Rollen gespielt.

Alles, was ich über diese ihre erste Wiener Zeit gelesen, lautete dahin, daß sie nicht besonders gefallen habe.

Jedenfalls blieb sie kaum ein Jahr in Wien und ging nach Breslau. Immer noch waren naive Rollen und Gesangsrollen ihr Fach; namentlich die Hulda im „Donauweibchen" spielte und sang sie den Breslauern zu Dank.

Ihre Ehe mit Smets-Stollmers wurde in Breslau aufgelöst, und sie geht 1801 nach Hamburg unter die Direction des berühmten Ludwig Schröder. Aber nicht von ihm stammt ihr Name, sondern

von einem Teneristen Schröder, welchen sie 1804 heirathete. In diese erste Hamburger Zeit nun fällt ihr Uebergang zum tragischen Fache. Vielleicht hat die Scheidung von Smets tiefere Gedanken in ihr geweckt — wenigstens wird sie oft melancholisch genannt um jene Zeit —, vielleicht hat Director Schröder sie darauf hingewiesen. Auch Kotzebue soll schon früher behauptet haben, daß ihr Talent am stärksten in der Tragödie sein werde — kurz, in dem Jahrzehnt von 1803 bis 1813 entwickelte sie in Hamburg ihre tragischen Anlagen. Alle damals entstehenden schönen Schöpfungen — Schiller schrieb ja von 1799 bis 1805 jedes Jahr eine neue Tragödie — brachten ihr wichtige Aufgaben. Als erste tragische Rolle, welche sie gespielt, wird die Zimmermeisters-Tochter genannt in „Julius von Sassen", einem Stücke, das untergegangen ist. Amalie in den „Räubern", Louise in „Cabale und Liebe", Beatrice in der „Braut von Messina", die Jungfrau von Orleans, die Turandot hat sie damals in Hamburg gespielt.

Sie stammt also wohl im Wesentlichen aus Ludwig Schröder's Schule, denn wir wissen ja aus dem Meyer'schen „Leben Schröder's", wie aufmerksam dieser sich seiner Mitglieder angenommen in Unterweisung, Bemerkungen und Winken.

1813 verließ sie Hamburg. Sie hatte sich auf der Scene als Patriotin compromittirt vor den Franzosen, welche unter Davoust Hamburg besetzt hatten und so lange besetzt hielten. Wunderlich genug soll dies durch eine russische Cocarde geschehen sein, welche sie in einem Kotzebue'schen Gelegenheitsstücke: „Die Russen in Deutschland" auf der Scene getragen hatte, als Tettenborn eben vorübergehend mit Kosaken nach Hamburg gekommen war. Sie hatte russische Jugend-Erinnerungen, und die Russen waren damals unsere Verbündeten gegen die Franzosen. Davoust wollte sie zwingen, mit der französischen Tricolore aufzutreten, und da ist sie des Nachts entflohen.

Sie gastirte eine Zeitlang und ließ sich in Prag nieder. Von

da kam sie 1815 zum zweitenmale nach Wien und wurde im Burgtheater engagirt.

Hier fand sie wieder einen wichtigen artistischen Führer in Schreyvogel, und fand für große Stücke das schöne Theater an der Wien, welches — wie gesagt — damals unter einer Cavalier-Direction mit dem Burgtheater verbunden war.

Vierzehn Jahre dauerte dies Engagement, und erst im vierten Jahre desselben — 1818 — ist sie in das Fach übergetreten, welches sie zur großen Schauspielerin gemacht hat, in das Fach der Heldenmütter. Denn weder als naives Mädchen, noch selbst als tragische Liebhaberin, sondern als Heldin und Heldenmutter steht sie obenan in der deutschen Theatergeschichte.

Eine äußerliche Veranlassung hat sie früh zum Uebergange in dies Fach getrieben. Sie hatte eine schwere Krankheit durchgemacht, und diese Krankheit hatte ihr Aeußeres ganz verändert. Sie war dick geworden, was allerdings eine mißliche Zugabe war für ihren kleinen Körper. So erschien sie eines Abends in rasch übernommener Stellvertretung der gastirenden, und plötzlich erkrankten Frau Stich vor dem überraschten Wiener Publicum. Es geschah in der Rolle der Elvira in der „Schuld", und als Hugo von dem Gürtel sprach, welchen er ihr um den „schlanken Leib" binden wollte, da lachte das Publicum, eine Unart der Wiener, welche manches Stück und manchen Künstler verstört hat.

Zweimal hat diese Unart tief eingewirkt auf die Laufbahn der Schröder. Jetzt dahin, daß sie die Liebhaberinnen aufgab.

Ihr zweiter Gatte Schröder starb in demselben Jahre 1818. Elf Jahre blieb sie Wittwe, aber 1829, also achtundvierzig Jahre alt, heirathete sie, von heftiger Leidenschaft für den schönen Mann getrieben, den Heldenspieler Kunst. Schon nach wenigen Wochen erfolgte die Trennung dieser Ehe, und in demselben Jahre verließ sie Wien.

Sie reiste und gab zwei Jahre lang Gastrollen. 1831 trat

sie in's Münchner Hoftheater. 1833 kam sie zum drittenmale nach Wien, trat im Josephstädter Theater auf und dann erst in der Burg, ging aber wieder nach München zurück und kam erst 1836 zum viertenmale wiederum als engagirtes Mitglied des Burgtheaters nach Wien.

Aus dieser letzten Engagementszeit fehlt es nicht an Nachrichten, welche sie als mißvergnügt schildern, als nicht ganz zufrieden mit der Theilnahme des Publicums, und ihren letzten Abgang nach einigen Jahren motivirt man mit einer peinlichen Scene. Die beinahe sechszigjährige kleine Frau habe die Elisabeth in „Maria Stuart" gespielt und bei Leicester's Rede im zweiten Acte:

„Ja — wenn ich jetzt die Augen auf dich werfe —
Nie war'st du, nie zu einem Sieg der Schönheit
Gerüsteter als eben jetzt —"

habe das Publicum wiederum über sie gelacht. Im Innersten empört, habe sie da den Entschluß gefaßt, von dannen zu gehen und hiemit von der Bühne abzutreten.

Achtundzwanzig Jahre noch hat sie — anfangs in Augsburg, dann in München — in der Stille gelebt. 1859 zum Schillerfeste nur ist sie auf höheren Wunsch noch einmal in München auf der Scene erschienen und hat das „Lied von der Glocke" vorgetragen. Bald darauf kam sie auch noch einmal nach Wien und sprach auch hier die „Glocke" und Klopstock'sche Oden. Dann blieb sie ganz in der Münchner Zurückgezogenheit, unterrichtete mitunter junge Schauspielerinnen und schrieb, wie man sagt, ihre Memoiren. Sind sie geschrieben, dann erscheinen sie jetzt hoffentlich im Druck.

Was war nun, fragen wir im Hinblick auf dies lange, reiche Leben, was war nun der Grundcharakter ihrer Kunst und wodurch ist sie für uns die große Schauspielerin geworden?

Ihr Grundcharakter war schwerer Ernst, und durch den Vortrag in erster Linie ist sie die große Schauspielerin geworden.

Ihr Organ war sonor, ihr Accent rein, ihre Eintheilung der Rede meisterhaft. Sie stammte aus der guten Zeit, welche gespannten Sinnes eine neue Literatur aufnahm, welche jedes schöne Wort begrüßte, welche die Bedeutung eines jeden Wortes genau würdigte. Eine solche Zeit spricht in ihrer Redekunst so klar als möglich, sie sucht für jede Wendung des Satzes den entsprechenden Ton. Sie stammte ferner aus einer Zeit, welche neben der ideal auffliegenden Literatur doch in der Schauspielschule von Schröder und Iffland einen realen technischen Boden hatte. Diesen Boden durften damalige Schauspieler nicht leicht verlassen in unverstandener Ueberschwenglichkeit. Leute wie Schröder und Iffland verlangten auch für die Ueberschwenglichkeit Erklärung, Motivirung und stufenweisen Gang.

Aus diesen Einflüssen ist Sophie Schröder in ihrem Schauspiel-Charakter hervorgegangen. Dieser Charakter war nicht so blos ideal, wie jetzt oft behauptet wird; er ruhte auf einer sehr realen technischen Grundlage; er holte sich gar manche Begründung oder Ausschmückung vom realen Felde.

Die nächste Frage ist: War sie nur declamirend, oder war sie zu sehr declamirend, wie ihr neuerdings nachgesagt wird?

Die letzte Frage wird sein: Hatte sie Leidenschaft genug? Entwickelte sie Schönheit genug?

Ich erinnere mich ihrer Isabella ganz deutlich, und ich muß sagen: Ihre Declamation drängte sich nicht vor, löste sich nicht ab vom dramatischen Charakter. Sie sprach schön, sie sprach, — man empfand es wohl — mit dem Bewußtsein, daß die Art des Sprechens eine Hauptsache wäre, aber sie hielt die Verbindung mit dem dramatischen Gedanken und Gange unzweifelhaft fest, sie sprach dramatisch schön.

Die große Rede im ersten Acte der „Braut von Messina" hätte vielleicht noch mannigfaltiger sein können; es blieb vielleicht zu wünschen übrig, daß noch ein starker Puls geistiger Lebhaftigkeit

hervorträte — aber diese Wünsche entstanden wohl nur, weil man einer solchen Künstlerin gegenüber alle ersinnlichen Anforderungen stellt. Im letzten Acte, bei dem Schrei: „Es ist mein Sohn!" vergaß man all' diese fragenden Verlangnisse. Dieser Schrei, allerdings rhetorisch vorbereitet, war nicht blos rhetorisch, er enthüllte die ganze Macht des dramatischen Momentes.

Ich ging aus dem Theater mit dem zweifelfreien Gedanken, eine classische Darstellerin der Isabella gesehen zu haben. Nur anfangs hatte ich bedauert, daß ihr nicht eine stattlichere äußere Erscheinung verliehen war. Das Bedauern war indessen nicht lebhaft gewesen und wurde bald völlig vergessen.

Hatte sie Leidenschaft genug? Die Darstellung der Isabella giebt wohl Anhalt zur Beantwortung dieser Frage, aber doch nur Anhalt. Mit diesem Anhalt würde ich mir zu sagen getrauen: Ja, sie hatte Leidenschaft genug. Ihre persönliche Bekanntschaft giebt mir weitere Anhaltspunkte mehrfacher Art. Sie war eine tief ernsthafte, strenge Natur und hat mich in ihren Aeußerungen wohl an puritanische Leidenschaften aus Cromwells Nähe erinnert. Nicht an die Leidenschaft des Südens, wohl aber an die schonungslos leidenschaftlichen Ausbrüche der Nordlandsrecken. Das beliebte Schlagwort älterer Leute heißt „dämonisch", wenn sie von diesen Schröder'schen Ausbrüchen sprechen. Ich glaube, sie haben nicht ganz Unrecht, aber auch kaum ganz Recht. Wir suchen im „Dämonischen" ein gutes Theil wilder Phantasie, weltstürmenden, völlig unabhängigen Gedankens. Den gerade hab' ich nie wahrgenommen in ihr; ich habe sie nie gedankenreich, nie ungestüm und dreist in der Gedankenwelt gefunden. Ihre Kraft war die eines starken Willens, mächtiger, unnahbarer Entschlüsse. In diesem Bereiche werden sich auch ihre stärksten Rollen finden, und man spricht gewiß mit Fug und Recht von ihrer außerordentlichen Lady Macbeth.

Eine rationell erwachsende Leidenschaft besaß sie gewiß in

starkem Grade. Desgleichen die Leidenschaft eines herben, ja harten Naturells. Schwerlich die einer warmen Gluth.

Und nun endlich: Besaß sie Schönheit genug? Man wird die Frage nicht mißverstehen und an die blos äußerliche Schönheit der Erscheinung denken. Diese besaß sie bekanntlich nicht. Sie war klein und mehr robust als schön gebaut. Auch im Antlitz waren starke Knochen und eine kurze Nase dem schönen Eindrucke nicht förderlich. Das Alles hindert nicht, im Ganzen und namentlich in der Bewegung des Körpers ästhetisch schön zu wirken. Das vermochte sie. Sie hatte eine so lange, so mannigfache und so gründliche Schule durchgemacht, daß ihr volles Ebenmaß der Haltung und des körperlichen Ausdrucks ganz und gar zu eigen war. Alle Schilderungen ihrer antiken Rollen stimmen darin überein, und ihre Isabella hat es mir in allen Richtungen bestätigt. König Ludwig I. von Bayern hat zu ihr gesagt: Schröder, Ihre Grazie liegt in Ihrem classisch schönen Oberarme!

Was die Schönheit in mehr äußerlicher Bedeutung betrifft, in der Bedeutung, daß die bloße Erscheinung gewinnend und liebenswürdig sei, darüber ist sie selbst beizeiten streng gegen sich gewesen im eigenen Zutrauen. Das alte Soufflirbuch des „Goldenen Vließes" in der Abtheilung „Die Argonauten" hat mir darüber einen merkwürdigen Aufschluß gegeben. In diesen „Argonauten" ist vielfach von dem, wenn auch wilden, Mädchenreize der Medea die Rede in den Liebesscenen mit Jason. Mit Schrecken sah ich, daß all' das gestrichen war. Was auf Medea's Liebreiz nur irgendwie hindeutete, war ausgelöscht. Das hatte Sophie Schröder nicht passend erachtet für sich. Es blieb nun freilich unklar auf Kosten der Dichtung, woher denn wohl die Neigung Jason's stammte; aber die Darstellerin der Medea war nun gesichert, daß man ihr Nichts von einer Liebhaberin zutrauen durfte. Ich habe deshalb gewiß auch in ihrem Sinne gesagt, daß ihre volle und reine Größe erst begann, als sie zum Fache der Heldin und Heldenmutter über-

ging. Hier konnte sich von ihrem durchwegs strengen Naturell Alles vollständig geltend machen, hier konnte die seltene große Schauspielerin entstehen.

Das ist sie gewesen. Das ergiebt sich für mich schon aus den geringen Erfahrungen, welche ich persönlich von ihrer Darstellung gewonnen habe. Das Wesen einer Heroine erschien in ihr echt und natürlich und hoch erhoben durch ihre Darstellungskunst. Eine Anzahl ihrer strengen Rollen wird in unserer Theatergeschichte immer Schröderisch genannt werden, und Schröderisch wird so viel bedeuten als classisch.

In ihrem eigentlichen Fache steht sie unerreicht und einzig da, ein Vorbild für die deutsche Schauspielerwelt.

1868 ist sie in München gestorben.

Merkwürdig genug finde ich in den Cassenausweisen des Burgtheaters, daß der Besuch des Publicums bei diesen ihren besten Leistungen, wie Sappho und Medea, sehr schwach gewesen ist. Die Cassenbücher zeigen von solchen Abenden die geringfügigsten Einnahmen, Einnahmen, wie sie in den fünfziger und sechsziger Jahren nur bei durchgefallenen Stücken, oder in den heißen Sommermonaten vorkommen. — Man sagt, dies habe in der mangelhaften Bildung des Publicums gelegen, welches für schwer tragische Stücke nicht reif gewesen.

Allerdings war es mir noch im Jahre 1851 vorbehalten, den alten Lear im fünften Acte zu tödten. Dem Geschmacke des Publicums zu Gefallen war er bis dahin am Leben geblieben. Der alte Herr mußte es möglich machen, nach solchen Erfahrungen und Erschütterungen weiter zu existiren, und Ludwig Tieck warnte mich lächelnd vor dem vermessenen Unternehmen, diesen sogenannten „Wiener Schluß" in den Shakespeare'schen zu verwandeln.

Aber nicht blos die mangelhafte Bildung, ein Ergebniß der schlechten Schulen, welche das alte System zupassend fand, lag und liegt in Wien der Tragödie im Wege. Die sanguinische, ich möchte

sagen die optimistische Beschaffenheit des österreichischen Naturells entschließt sich ungern und schwer zu tragischer Betrachtung. Der Begriff einer „Unterhaltung" ist in Oesterreich zu allgemein gleichbedeutend mit dem Begriffe „Theater", als daß die zum Extrem schreitende Aufgabe im Denken und Fühlen dem Publicum genehm werden könnte. Man liebt es nicht, die Dinge tief ernsthaft anzufassen, und die Regierungsweise hat die ohnehin herrschende Abneigung dadurch bestärkt, daß sie gründliche Prüfung aller höheren Fragen so lange ferngehalten hat von der Bevölkerung.

Uebrigens lag und liegt wohl auch ein gutes Korn ästhetischer Wahrheit darunter, daß man von der Kunst befriedigende Eindrücke verlangt. Unreife Tragödien erregen ja wirklich nur peinliche Empfindungen, und es gehört eine durch religiöse und moralische Fragen tiefer aufgeackerte Bevölkerung dazu, um das Tragische vom Traurigen zu unterscheiden. Diese Aufackerung tritt erst seit einigen Jahrzehnten an die Oesterreicher heran, und sie hat auch wirklich schon einen sichtbaren Wechsel hervorgebracht, so weit er bei derselben Generation mit dem Naturell vereinbar ist.

Aber auch nach langer Erfahrung und nach dem Wechsel einer ganzen Generation werden die Oesterreicher immer noch das beste Publicum für das Lustspiel bilden, und das Sentimentale wird ihnen noch lange lieber sein, als das Tragische. Für das Lustspiel übertreffen sie an Empfänglichkeit und rascher Auffassung alle deutschen Stämme.

Von diesen Neigungen ist Sophie Schröder in Wien sicherlich bis auf einen gewissen Grad betroffen worden.

Trotz Alledem steht Sophie Schröder im stolzesten Andenken der Wiener. Obwohl sie mehrmals von dannen gegangen, obwohl sie die Direction ohne Fug mit dem Rücken angesehen, hat auch die Direction diesem stolzen Andenken standhaft Rechnung getragen, und hat ihr bis zu ihrem Tode eine Pension gezahlt, welche sie durch ihr Weggehen juridisch in Frage gestellt hatte.

Sie war übrigens im praktischen Sinne für die Direction keineswegs so ausgiebig, wie man denkt. Ihr Rollenkreis war streng, sogar eng begrenzt, und sie hatte selbst in diesem engen Kreise eine Schwäche, welche nicht zu überwinden war. Diese Schwäche lag eben darin, daß sie auch in ihrer Jugend keine Liebhaberin gewesen.

Sappho war eine ihrer gefeiertsten Leistungen, und doch haben wir 1866 erfahren, daß ihr ein Hauptélement dafür fehlte. 1866 spielte Fräulein Wolter diese Rolle. Der ganze große Apparat correcter Declamation, über welchen Sophie Schröder verfügte, ihr Vortrag reichte gar oft nicht hinan an die Kraft, Festigkeit und Klarheit jener Künstlerin, — und dennoch war der Eindruck der Rolle und durch die Rolle der Eindruck des ganzen Stückes viel schöner als damals. Das Blut der Liebe pulsirte in Frln. Wolter viel stärker, und dadurch wurden Rolle und Stück wärmer und schöner. Eine gewisse Berechtigung zum Geliebtwerden muß in Sappho vorhanden, die Darstellerin der Sappho muß eine gewesene Liebhaberin sein, um der Seele des Stückes gerecht zu werden.

Am deutlichsten kam dies in den zwanziger Jahren zu Tage. Da erschien plötzlich in Sophie Müller ein ausgezeichnetes tragisches Talent neben ihr auf dem Burgtheater und spielte in Raupach's „Nibelungenhort" neben der Brunhild der Frau Schröder die Chriemhild. Sophie neben Sophie! Und die leidenschaftlichen, in's Heroinenfach hineinragenden Scenen der Chriemhild übertrafen an intensiver Wirkung die Scenen der Brunhild, weil eben Sophie Müller ihre Accente aus wärmerem Herzen heraufholte.

Leider führte dieser Sieg auch zu schnellem, schmerzlichem Verluste, er führte zum Tode der jüngeren Sophie. Sie schonte sich zu wenig nach solch aufregender Rolle, sie spielte bei offenen Fenstern tief in die Nacht hinein Clavier, nachdem sie Abends eine Chriemhild mit aller Hingebung dargestellt, sie erkältete sich dadurch, wurde

heiser, spielte weiter mit solcher Heiserkeit, verfiel in schwere Krankheit und büßte mit dem Tode.

Ein schwerer Verlust für die deutsche Bühne. Ganz Wien ist darüber einstimmig, daß sie ein außerordentliches tragisches Talent gewesen. Sie stammte aus Mannheim, war eine stattliche Erscheinung, besaß ein wundervolles Organ und war voll poetischen Eifers für ihre Kunst. 1822 kam sie nach Wien, 1829 erkrankte sie, 1830 war sie todt — ein Stern, welcher nur einige Jahre hindurch leuchten sollte.

Korn spielte in den zwanziger Jahren den Partner der tragischen Heroine Sophie Schröder. Zum Erstaunen der Wiener, welche ihren Korn hoch verehren, ja zum Erschrecken der Wiener muß ich sagen, daß dies kein günstiges Zeichen ist für das Ensemble jener Zeit. Korn war ein vortrefflicher Schauspieler für Lust- und Schauspiel, aber er war unzulänglich für die Tragödie. Ein stets angekränkeltes Organ, Mangel an Schwung und innerer Begeisterung, und eine feine, reservirte, moderne Haltung schlossen ihn eigentlich aus von tragischen Rollen. Es war ein wunderlich lahmendes Gespann, Frau Schröder und Herr Korn als Medea und Jason; denn Letzterer hatte keine Ader von einem Heroen der Vorzeit.

Dagegen war eben jene feine, reservirte, moderne Haltung seine trefflichste Eigenschaft für Schau- und Lustspiel. Das Vermeiden von Unschicklichkeiten und das weite Bereich der empfehlenden Negative, kurz Alles, was zum geselligen Tacte gehört, war ihm von Natur eigen. Ein elegantes Aeußere dazu, eine interessante Physiognomie und ein geschmackvolles Verständniß für alle Details scenischer Wirkung machten ihn zum angenehmsten Typus einer Frackfigur. Er wußte vortrefflich zu schweigen und blos anzudeuten, so vortrefflich wie eine Schöne zu reizen weiß, indem sie ihre Reize halb versteckt und nur in schüchternem Maße enthüllt.

Wenn man den eigentlichen Inhalt seines Wesens bloßlegen wollte, da würde man erstaunen über die Geringfügigkeit desselben

an Wissen, Geist und Gemüth. Aber wie sich Eines zum Anderen verhielt, das machte ihn anziehend.

Die ganze Macht der bestechenden Form war ihm zugetheilt und hielt ihn vierzig Jahre lang in der verdienten Gunst des Publicums. Ordentlich, fleißig, sorgfältig und immer diplomatisch war er außerdem ein anmuthiger Staatsmann des Theaters, wie es kaum einen zweiten gegeben. Geschmack war die Summe seines Wesens, Vorsicht und Behutsamkeit die Leiterin all' seiner Schritte, „le semblant" — unser Wort „Schein" ist zu grob — das Ziel all' seiner Bestrebungen.

Seydelmann erinnerte an einen Diplomaten, mit dem man sich in Acht nehmen mußte, Korn an einen Diplomaten, der einen charmanten Eindruck machte. So angenehm, so verbindlich, so bequem!

Er hatte denn auch eine große Anzahl von Rollen, welche er unübertrefflich spielte, namentlich Cavaliere von reinstem Wasser, und er war natürlich auch ein Liebling der Cavaliere, welche im Burgtheater von jeher das entscheidende Wort abgegeben.

Sehr verschieden war von ihm Costenoble, ein demokratisches Naturell. Trocken, fast mürrisch, aber von positiver Komik in Lustspielcharakteren, von unerwarteter, aber eben so positiver Rührung in ernsteren gemüthlichen Aufgaben. Nirgend Uebertreibung, nirgend Flitter, ein Klosterbruder im „Nathan", der nicht zu übertreffen ist.

Von Anschütz, Löwe, Wilhelmi, Fichtner sei die Charakteristik hinausgeschoben auf die Zeit, welche ihre Talente voll entwickelte.

Mit solchen Darstellungsmitteln und sorgsamer Leitung hatte Schreyvogel das Burgtheater auf einen ungemeinen Höhepunkt gebracht zu Anfang des Jahres 1832.

Es war damals, trotz der tiefgreifenden Censurhindernisse, das beste deutsche Theater.

Die Meinung vieler Wiener, daß es dies immer gewesen, ist ein Irrthum. Vor Schreyvogel war das Berliner Theater unter

Iffland nicht nur wichtiger durch den Inhalt seines Repertoires, sondern auch besser, und bis in die zwanziger Jahre hinein erhielt Graf Brühl dem Berliner Hoftheater den ersten Rang durch stylvolle, freigebige Bemühung für das große Schauspiel. Aber in Berlin ging man in den zwanziger Jahren zurück, und in Wien ging man vorwärts unter Schreyvogel. Und dieser Mann wurde 1832 durch den damaligen Oberstkämmerer Grafen Czernin plötzlich und schnöde beseitigt.

Schreyvogel war ernst, kurz, zuweilen schroff. Er lebte und webte ganz in seiner Aufgabe. Nur während des Ferienmonats in Baden ruhte er aus vom Theater, und dort schrieb er alljährlich eine Novelle für das Taschenbuch Aglaja. Das Gedeihen seines Instituts beschäftigte ihn sonst früh und spät, und der Gewinn eines so zahlreichen Personals war das Ergebniß seiner rastlosen Bemühung. Unnütze Störungen, zweckwidrige Befehle von Seiten der obersten Direction machten ihn ungeduldig und entrissen ihm mitunter herbe Aeußerungen. Die Schauspieler aber sind nie alle zufrieden mit ihrem Director, und sind in der Unzufriedenheit und Klatschsucht immer geneigt, solche Aeußerungen weiter zu tragen. Namentlich sagte man dies damals jungen Liebhaberinnen nach, welche beim obersten Chef gern gehört wurden. So kamen denn solche Aeußerungen zum Grafen Czernin. Ihm war der ernsthafte Schreyvogel mit seiner Logik bei theatralischen Streitfragen schon lange unbequem, und er war von seinen Herrschaften gewohnt, mit einem unbequemen Beamten kurzen Proceß zu machen. Es kam ihm nicht in den Sinn, daß ein gewöhnlicher Herrschaftsbeamter weniger bedeute, als der erprobte Leiter eines Kunstinstitutes, und daß beide nicht mit gleicher Elle zu messen seien. Er maß mit gleicher Elle, und jagte Schreyvogel fort, wie er einen seiner Beamten fortzujagen pflegte. Schreyvogel erhielt plötzlich, aller Welt unerwartet, seinen Abschied, und wurde so roh behandelt, daß man ihm untersagte, den vergessenen Regenschirm aus dem Burgtheater zu holen. Er sollte

es nicht mehr betreten, und man rief ihm zu: „Der Regenschirm wird Ihnen geschickt werden". So war er hinausgewiesen, der Schöpfer des damaligen ersten deutschen Theaters, aus den Räumen dieser Schöpfung. Der Aerger verzehrte ihn mit glühender Flamme, und warf ihn der harrenden Cholera in die Arme. Zwei Monate nach seinem Austritte war er todt.

Graf Czernin hat dabei Nichts weiter beabsichtigt, als einer Cavalierslaune zu dienen. Die Beseitigung Schreyvogel's war ihm eine Bagatelle, und um darüber keinen Zweifel aufkommen zu lassen, übergab er die Direction — Herrn Deinhardstein.

IX.

Nur der bodenlos dreiste Leichtsinn eines Cavaliers konnte solchergestalt einen Schreyvogel beseitigen und einen Deinhardstein für ihn einsetzen.

Ein hochwichtiges Kunstinstitut von unermeßlicher Bedeutung für Stadt und Reich wurde ohne Noth dem Zufalle, ja der offenbaren Lüderlichkeit preisgegeben.

Deinhardstein entsprach diesem Acte vollständig. Er war selbst der bodenlose Leichtsinn. Ein behaglicher Kumpan voller Schnurren und Späße, ohne genügende Bildung und ohne irgend einen inneren Halt. Es ist gar charakteristisch für jene Zeit, daß dieser Mann bei den damaligen Wiener Jahrbüchern, einer wissenschaftlichen Zeitschrift, eine Rolle spielen konnte. Als Illustration für diese Sorte wissenschaftlicher Bildung will ich nur zwei Punkte erwähnen: „Benvenuto Cellini", ein Stück von Deinhardstein, wurde eingereicht. Es war von völliger Abgeschmacktheit und die Behandlung des Künstlers und der Kunstinteressen war des Themas ganz unwürdig. Dies mein' ich indessen nicht als ersten Punkt. Auch ein tüchtiger Mann strauchelt zuweilen und schreibt ein ungeschicktes Stück. Aber dies Stück spielte unter Franz I. in Frankreich und zwar vorzugsweise in der königlichen Residenz von — Versailles! Man braucht nicht zu wissen, daß ein kleines Jagdhaus im Walde von Versailles für König Franz I. nicht die Rolle von Fontainebleau oder Chambord übernehmen kann, aber wenn man französische Geschichte dramatisirt,

so muß man doch Kenntniß davon nehmen, daß Versailles als Lustschloß und königliche Residenz erst mehr denn hundert Jahre später von Ludwig XIV. gebaut und zur Residenz erwählt wurde. Oder wenn auch das zu viel verlangt ist, so muß ein noch so leichter Autor doch den Irrthum, wenn er darauf aufmerksam gemacht wird, als einen Irrthum anerkennen. Ich machte Deinhardstein darauf aufmerksam, und — wurde ausgelacht. Der zweite Punkt liegt in der Uebersetzung französischer Stücke, welche er unter dem Namen eines Dr. Römer im Burgtheater aufführen ließ. Die Franzosen hatten zwischen 1830 und 1840 eine sehr fruchtbare dramatische Production, und manche Stücke aus jener Zeit, zum Beispiel die „Camaraderie" („Gönnerschaften") und das „Fräulein von Belle Isle" („Leichtsinn und seine Folgen" geistreich betitelt) sind auf unserem Repertoire verblieben. Diese beiden Stücke nahm ich in den fünfziger Jahren wieder auf und ich revidirte zu diesem Zwecke die Soufflirbücher. Mein Erschrecken bei dieser Revision weiß ich kaum zu schildern. Solch eine Unkenntniß der fremden Sprache selbst in der einfachsten Rede, solch eine Verballhornung des Sinnes, solch ein salopper und unrichtiger deutscher Ausdruck — das Soufflirbuch eines Marktfleckentheaters, welches seine Manuscripte in einer Vorstellung der nahen Stadt heimlich und flüchtig nachschreiben läßt, kann nicht ärger sein. Und dies war das Soufflirbuch des Burgtheaters, und der Verfasser war der Director des Burgtheaters gewesen, eingesetzt vom Grafen Czernin für den abgesetzten Schreyvogel! — Die Censur galt in jenen Zeiten als Entschuldigung für Alles, auch für Sprachfehler und sinnlose Reden. Weil sie gräuliche Umänderungen nöthig machte, wurde dem Bearbeiter die ärgste Schülerarbeit nachgesehen.

Vom persönlichen Gebahren dieses Schreyvogel'schen Nachfolgers nicht zu reden. Die ganze Aufgabe der Direction war ihm ein Schwank. Wenn er am Vogelherde gestört wurde, weil man in Wien nicht wußte, was man spielen sollte, da rief er mit gedämpfter

Stimme: Wartet! Beunruhigt meine Netze nicht! Ungefähr wie Archimedes in Syrakus, als die Römer bei ihm eindrangen und ihn im Studium der Zerstörungswerke gegen die Römer störten. Wenn er weinselig und lärmend Abends in's Theater kam zu seinem Sperrsitze, da wurde er wie oft! vom Publicum zur Ruhe verwiesen.

Diesen Nachfolger gab Graf Czernin dem würdigen Schreyvogel.

Es ist lehrreich, an diesem Beispiel zu sehen, was ein Director bedeutet. Alle möglichen Hülfsmittel kamen Deinhardstein ohne sein Zuthun in's Haus: er fand ein ausgezeichnetes Personal und zu den vorhandenen schönen Kräften waren eben neue wie Frln. Caroline Müller, Frln. Peche, Frln. Gley (die spätere Rettich) gekommen, kamen neue wie Karl Laroche; es entwickelten sich während seiner Direction heimathliche Talente wie Bauernfeld und Friedrich Halm. Letzterer brachte ihm ein Zugstück wie „Griseldis". Bauernfeld, der mit dem leichten „Leichtsinn aus Liebe" schon unter Schreyvogel das Publicum gewonnen, gab ihm Stück auf Stück, darunter seine besten. Die Franzosen waren, wie gesagt, in voller Verve, und die Wiener Gesellschaft kam auch dem nichtigsten französischen Kram mit größter Theilnahme entgegen — und dennoch ging das Theater abwärts und verlor seinen Ruf.

Die beste Armee unter günstigsten Verhältnissen wird eben Nichts ausrichten, und wird sich erfolglos aufreiben, wenn ihr der Feldherr fehlt.

Man ließ die Maschine arbeiten, wie es dem Tage gefiel und wie es den Herren Regisseuren bequem war. Irgend ein Princip, irgend ein leitender Gedanke war nicht vorhanden. Unterhaltung! war das Hauptwort. Koch, Castelli, Kurländer, Caroline Müller, die Schauspielerin, Dr. Römer und sonst noch Berufene arbeiteten um die Wette an französischen Uebersetzungen, Einer immer schlechter als der Andere.

Ich war in den ersten Jahren der Deinhardstein'schen Direction

einmal in Wien und habe diesem nichtigen Treiben im Burgtheater einige Wochen zugesehen. Hr. v. Kurländer zeigte mir seinen kleinen Salon mit Möbeln aus weißem Holze, und erzählte mir glückselig, wie hier die Crême der hohen Gesellschaft die charmanten französischen Stückchen anhöre, welche dann von Caroline Müller, Korn, Fichtner, Herzfeld so charmant gespielt würden in der Burg. Und als ich ihm bemerkte, ich hätte den Tag vorher eines gesehen und hätte gefunden, daß es in besseres Deutsch übersetzt werden könnte, da drohte er gutmüthig mit dem Finger und rief: Ach, ihr seid eben Puristen und Pedanten, ihr da draußen. Hier sind wir natürlicher.

Was hätte mit diesem reichen Personal bewirkt werden können! In Caroline Müller war eine Salondame comme il faut gewonnen worden, eine Frau von Verstand und Esprit; in Frln. Peche eine reizende sentimentale Liebhaberin, freilich mit böhmischem Accente; doch dafür war man damals nicht empfindlich, und den Mangel an geistigen Mitteln übersieht man bei talentvoller Jugend. In Laroche erschien ein jüngerer Rival Costenoble's, in Frln. Gley eine Schauspielerin von Geist und Bildung. Dazu neben Bauernfeld und Halm Grillparzer mit neuen Schöpfungen, Zedlitz, der sich der Bühne zuwendete, eine einheimische Production mannigfaltigster Art —

> Hast alle Theile in der Hand,
> Fehlt leider nur das geistige Band!

Das war durchschnitten vom Grafen Czernin.

Bauernfeld entwickelte in dieser Zeit seine erstaunliche Fruchtbarkeit. „Das letzte Abenteuer", „Das Liebesprotocoll", „Helene", „Bekenntnisse", „Bürgerlich und Romantisch", „Das Tagebuch", „Der Vater" kamen Jahr um Jahr und waren berechnet für die zahlreichen Talente des vorhandenen Personals. Man hat dieser Fruchtbarkeit nachgesagt, daß sie sich immer in demselben engen Kreise des actuellen Lebens und immer mit denselben Mitteln und Wendungen bewege. Aber ist dies ein schwer wiegender Vorwurf

für den Lustspieldichter? Die Gegenwart und ihre Eigenschaften sind ja das Feld, welches ihm zusteht, und er erfüllt seinen Beruf, wenn er gerade dies — wenn auch enge — Feld wirksam bebaut. Bauernfeld hat sogar mehr als ihm gut war Neigung entwickelt, aus der Gegenwart herauszuspringen und namentlich Stoffe und Situationen aus der älteren deutschen Geschichte — „Musikus von Augsburg", „Sickingen", „Bauernkrieg" — zu behandeln. Damit hat er nie ein Gelingen erreicht; er ist ein durchaus moderner Schriftsteller. Selbst sein in den vierziger Jahren erscheinender „Deutscher Krieger", den er in das Ende des dreißigjährigen Krieges verlegt hat, ist er nicht eine bloße Verkleidung der gegenwärtigen Tendenzen? Hat er nicht lediglich dadurch in Wien großen Erfolg gehabt? Und ist er nicht darum jetzt schon zu den Vätern versammelt, weil altes Zeitcostüm und neues Gedankenwesen auf die Länge immer unharmonisch erscheinen? Das einfache Tageslustspiel, Bauernfeld's Facharbeit, besteht, so lange der Tag nicht gründlich wechselt in einer neuen Epoche. Damit muß und kann ein Lustspieldichter zufrieden sein. Und wir müssen und können mit dem Lustspieldichter zufrieden sein, wenn auch der Kreis seiner Mittel und Wendungen ein enger ist, so lange er in diesem Kreise mehrfach in's Schwarze trifft. Und das kann man Bauernfeld nicht absprechen.

Er brachte jedenfalls einen Dialog, wie er seit Kotzebue auf der deutschen Bühne gefehlt hatte. Ich weiß, daß die nachsprechende deutsche Kritik sich bekreuzigt bei solchem Lobe Kotzebue's; aber ich weiß auch, daß diese Bekreuzigung aus Unkenntniß stammt. Weil vom höheren Standpunkte eine Opposition gegen den leichtfertigen Kotzebue mit gutem Fug angeschlagen wurde, hat die Nachfolge nicht das Recht, die Opposition auch auf das zu erstrecken, was mit seinen Fehlern Nichts gemein hatte. Ich fand noch zahlreiche Kotzebue'sche Stücke auf dem Repertoire des Burgtheaters. Durch kritische Erziehung gegen sie eingenommen, ließ ich die Mehrzahl fallen. Und ich glaube mit Recht, weil sie im Stoffe veraltet, in der Motivirung

liederlich waren. Aber eine quasi historische Charakteristik, wie die „Beiden Klingsberge", ließ ich bestehen, da auch das Publicum sie bestehen ließ, und in allen Kotzebue'schen Stücken, auch in denen, die ich verwerfen mußte, überraschte mich eine schlagende Lebendigkeit des Dialogs.

Eine ganz ähnliche Ader pulsirt in den Bauernfeld'schen Stücken. Bauernfeld's Dialog ist beschränkter in seinem Kreise, er ist deshalb oft nur gewandelt innerhalb derselben geistigen Wendung und wird deshalb von Manchem manierirt gescholten; aber zum Ersatz dafür ist er auch oft gehaltvoller als der Kotzebue'sche. Er erwächst bei Bauernfeld aus bestimmter Gesinnung und hat also zur Unterlage eine bestimmte Grundanschauung aller öffentlichen und aller höheren Dinge. Das giebt ihm einen bestimmten Halt, also gerade das, was Kotzebue fehlte.

Für Wien und Wiens Haupttheater war ein solcher, noch dazu einheimischer Lustspieldichter unschätzbar. Auf keinem deutschen Theater ist der Dialog so wichtig, als in Wien, eben weil das österreichische Publicum ein Lustspielpublicum ist und ungemein rasch das Colorit und den bewegten Hauch eines Stückes aufzufassen pflegt. Dies Publicum wurde stets belebt durch Bauernfeld's Stücke, und diese Belebung kam und kommt dem Theater immer zu statten. Gleichgültigkeit ist ja das Schlimmste, was einem öffentlichen Institute begegnen kann; sie allein tödtet jede Kunst. Niemand mehr als Bauernfeld hat das Burgtheater vor der tödtlichen Gleichgültigkeit bewahrt.

Es ist wahr, der Inhalt und Gang seiner Stücke hat oft etwas Wunderliches, er ist oft unfaßbar wie ein Aal, nach welchem die Hände greifen. Es fehlt fester Gang nach einem Ziel: die Dinge trödeln nicht selten nach allen Seiten, und die Absichten, welche ein Stück gezeigt, verirren sich wohl zu Absonderlichkeiten. Wie schade! — ruft man — warum nicht anders?! Aber geistig beschäftigt ist man doch, und bei längerer Betrachtung dieses Autors kommt man

zu dem Ergebniß: das steht nicht zu ändern; denn es liegt im eigentlichen Wesen Bauernfeld's.

Die innerliche Beschaffenheit seiner künstlerischen Natur ist kein fester Kern, sondern sie ist eine Art von Gallerte. Beweglich unter dem kleinsten Drucke, bereit in jede Form zu schlüpfen. Daher sein Bedürfniß, jedes Stück umzuarbeiten. Wenn er eines vollendet hat, da muß man sich sorgfältig hüten, ihm eine eingehende Bemerkung zu machen; sie erregt sogleich alle ersinnlichen Zweifel an seinem Werke, sie wird sogleich jener „kleinste Druck", welcher die „Gallerte" umgestaltet — er geht hinweg und arbeitet das Ganze um.

Am Ende ist Etwas von diesem Wesen nothwendig für den Lustspieldichter, welcher das Vergängliche der Lebensconventionen, oder doch das Wandelbare derselben in sich tragen muß, um es leicht, behaglich, lächerlich zu gestalten, um es rasch zu gestalten ohne den Nachdruck des ernsthaften Dramas. Ja, der ernsthafte Nachdruck schadet sogar oft in Bauernfeld's Stücken. Er entspringt eben nicht aus seinem künstlerischen Naturell, er entspringt aus seiner politischen Absicht und wirkt unharmonisch für den leichten Ton seines Kunstwerkes.

Jedenfalls ist es für die Theaterdirection ein Glück, wenn in ihrer Stadt ein producirendes Talent sich entwickelt, welches in gebildeter Weise und außerhalb der alltäglichen Routine die neuen Lebenselemente der Stadt dramatisirt. Dadurch wird ja ein Theater das Organ, welches es sein soll, das Organ des wirklich pulsirenden geistigen Lebens, und gewinnt von selbst die Theilnahme aller gebildeten Einwohner. Um so höher steigt der Werth, wenn diese Stadt eine große Hauptstadt ist wie Wien. Die Lebenselemente einer Reichshauptstadt streben ja von selbst über enge Kreise hinaus. Gerade auf diesem Wege ist Paris die Geburtsstätte des modernen Schauspiels geworden. Die deutsche Theaterproduction hat immer daran gekrankt, daß sie nicht realen Boden genug hatte, aus welchem ihre Bäume wachsen konnten, daran gekrankt, daß sie nicht unter-

stützt wird von wahrhaft lebendigem Leben, sondern daß sie vorzugsweise in erträumten Gegenden und Stoffen Nahrung suchen muß.

Der zweite Dichter freilich, welcher in den dreißiger Jahren dem Burgtheater Unterhalt brachte, war hierin das blanke Widerspiel Bauernfeld'scher Muse. Der Actualität Bauernfeld's, wie der Diplomat die Wirklichkeit nennt, trat 1835 die unrealste Phantasie auf die Fersen. Ein Dichter erschien auf dem Burgtheater, welcher in den Geschichtskreisen von Aeneas bis Sampiero unbeachtete Gestalten suchte und die Conflicte aus dem Finger sog. Es war gewiß ein Zeichen von reichem Talent, daß er mit so weit abliegenden und so künstlich erdachten Themen den Beifall des Theaterpublicums erringen konnte.

Dieser Dichter war Friedrich Halm (Baron von Münch-Bellinghausen), dessen „Griseldis" 1835 zum ersten Male im Burgtheater aufgeführt wurde. Am ersten Abende spielte Fräulein Peche die Griseldis, und der Erfolg war zweifelhaft. Am zweiten Abende Frau Rettich, und der Erfolg war außerordentlich. Das Stück machte die Theaterrunde und erzwang sich überall großen Beifall. Ich sage absichtlich „erzwang", denn es fand überall heftige Gegnerschaft, und zwar in den gebildeten Kreisen. Es verschwand auch überall wieder gänzlich, nachdem es wie eine Sturmfluth überall hingedrungen war. Ganz ähnlich erging es einem zweiten Stücke desselben Autors, welches 1842 im Burgtheater erschien, dem „Sohn der Wildniß". Das Talent der Fassung errang ihm wiederum starke Wirkung in allen Theatern, der Inhalt aber entzog ihm die Zustimmung der Gebildeten, entzog ihm die Dauer. Glänzende Hauptrollen für Gastspieler verschafften diesen Stücken jeweilige Wiederkehr, aber das widerspricht Obigem nicht, das ist Meteorenthum. Oder vielmehr es war's, denn auch diese Gastrollen haben aufgehört. Repertoirestücke der Nation werden nur solche, denen die gebildeten Kreise der Nation Theilnahme zuwenden. Und das ist nur da der Fall, wo der Inhalt und die Form gleichmäßig an-

sprechen. Die Form allein bewirkt das nie. Deshalb hat unsere Literaturgeschichte einen bestimmten Abschnitt errichtet für talentvolle Productionen, denen der Kern der Wahrhaftigkeit abgeht, und mit diesem Kerne die Dauerhaftigkeit. Sie nennt diesen Abschnitt „Kunstpoesie".

Da dieser Autor mit neuen Productionen noch später in Rede kommt, so genügt es hier, seine Stellung charakterisirt zu haben.

Für das Burgtheater war er vom Jahre 1835 an zehn Jahre lang bis in die Hälfte der Holbein'schen Directionszeit hinein eine wesentliche Hülfsquelle, obwohl außer „Griseldis" und dem „Sohn der Wildniß" nur noch der 1836 erscheinende „Adept" einen länger dauernden Theatererfolg hatte. „Camoens", „Imelda Lambertazzi", „Ein mildes Urtheil", „Sampiero", „Maria de Molina", „Verbot und Befehl" haben auch im Burgtheater keine dauernde Stätte gefunden. „Sampiero" und „Maria de Molina" habe ich wieder aufzunehmen versucht, „Sampiero" ohne Erfolg, „Maria" ohne zureichende Wirkung. Mit letzterem Stücke wollte ich es noch einmal versuchen, indem ich die Rolle der Maria einer jüngeren Schauspielerin anvertraute. Frau Rettich schien mir über die Jahre einer Liebhaberin, wenn auch einer bedingten Liebhaberin hinaus zu sein. Das verwehrte Halm, welcher all' seine großen Frauenrollen für diese Künstlerin schrieb, selbst und in ungewöhnlicher Weise. Er wendete sich an die oberste Direction mit dem Verlangen, die Erlaubniß zur Aufführung des Stückes nicht zu geben.

Friedrich Halm hat sich, wie dies überhaupt in Wien herrschende Neigung war, mit besonderer Vorliebe dem Studium des spanischen Theaters gewidmet, und eine freie Bearbeitung nach Lopez de Vega „König und Bauer" ist lange gern gesehen worden.

Der „Adept" ist trotz zahlreicher Darstellungen auf dem Burgtheater außer Wien nicht aufgekommen. Er behandelt eine Art von Faust-Thema, nicht ohne theatralisches Verdienst in den Hauptrollen, aber auch nicht ohne Banalität im Gedankengange.

Für das Burgtheater sind die Halm'schen Stücke dadurch von

längerer Bedeutung geworden, daß sie — ihrer künstlichen Empfängniß gemäß — eine künstliche Declamation veranlaßt haben, welche in ihren Hauptträgern, namentlich in Frau Rettich, zu Manierirtheit des Vortrags führte. Kunstpoesie und Kunsttheater erzeugten einander in natürlicher Folge und es hat langer Anstrengungen bedurft, den Schauspielern wieder heraus zu helfen aus dem pointirten Singsang in einfache und natürliche Rede.

In diesen dreißiger Jahren erstand für das Theater noch ein producirendes Talent, und war namentlich für das Burgtheater ein sicherer Gewinn. Denn es entsprang in einer Lebenssphäre, welche von selbst Rücksicht nahm auf alle Censurschwierigkeiten. Eine Prinzessin aus regierendem Hause trat anonym auf mit Schauspielen. Prinzessin Amalie von Sachsen debutirte mit „Lüge und Wahrheit"; es folgte „Der Oheim", „Der Landwirth" und so fort Jahr für Jahr ein neues Stück. Welch eine sichere Rente für den Director, da die Stücke auch dem Publicum willkommen waren! Die Kritik hat sie etwas zu vornehm ignorirt. Es waren anspruchslose und in der That angenehme Productionen. Ein reines Gemüth und ein ansprechendes Talent traten darin dem Zuschauer freundlichen Auges entgegen. Der Stand einer Prinzessin hat die Verfasserin freilich wohl gehindert, das Leben und die Menschen in voller Mannigfaltigkeit und auch in den Abgründen kennen zu lernen. Die Schatten der Gemälde sind leicht, die Lichter zu unbeschränkt; man lebt in einer abgesonderten kleinen Welt. Aber für ein täglich spielendes Theater sind auch solche Bilder werthvoll.

Auch Grillparzer zeigte sich noch in voller Schöpfungskraft. 1831 hatte er die schöne Liebestragödie von Hero und Leander, „Des Meeres und der Liebe Wellen" (ein Titel wienerischen Geschmacks, den ich nicht preisen möchte), ein volles Seitenbild zu Shakespeare's „Romeo und Julie", zur Aufführung gegeben. Leider fand das Gedicht nur in seiner ersten Hälfte volle Wirkung und verschwand nach einigen Vorstellungen vom Repertoire. Frau

Rettich spielte die Hero, Fichtner den Leander. Ich muß voraussetzen, daß es in der Darstellung und Insceneseßung an etwas Wesentlichem gemangelt hat, denn ich habe zwanzig Jahre später das verlorengegangene Stück wieder aufgenommen und die schönste wie dauerndste Wirkung mit ihm erzielt. Man sagt wohl zur Entschuldigung, das Publicum sei damals noch nicht reif gewesen für solche classische Gabe. Aber das leuchtet mir nicht ein. Das Publicum war schon fünfzehn Jahre früher reif für die „Sappho“ und hatte unter Schreyvogel's Führung große Fortschritte gemacht. Frau Rettich, eine norddeutsche Natur, brachte wohl für die Hero nicht das freie und schöne Sinnenelement mit, welches unentbehrlich ist für diese Rolle der freien und schönen Hingebung, und außerdem haben die letzten Acte, über deren damalige Einrichtung ich mich unterrichtet habe, nicht diejenige Insceneseßung gefunden, welche nothwendig ist für die originell wandelnde tragische Entwickelung.

1834 brachte Grillparzer „Der Traum ein Leben“, ein Märchendrama ohne Märchen, insofern es wie ein Märchen anmuthet, ohne doch ein Märchen zu sein. Der Traum erscheint dergestalt als Wirklichkeit, daß wir ihn bis auf die Höhe des Stückes für Wirklichkeit halten. Nur ein aufmerksamstes Publicum entdeckt am Wendepunkte, daß ihm ein Traum vorgespielt wird. In eilenden Versen, ungemein angemessen für die vorüberhuschende Traumwelt, streut Weisheit goldene Worte ein, und das Erwachen ist in seiner gerade aus dem Traumleben weiter geführten Wirklichkeit so natürlich und wohlthuend, daß der Zuhörer die moralischen Folgerungen freudig aufnimmt als poetische Grundsätze. Sie sind auch poetisch in diesem Zusammenhange und man trägt einen schönen Eindruck mit hinweg, wenn der Vorhang zum letzten Male gefallen ist, und nennt das Stück gern einen österreichischen „Faust“. Denn einen Kampf der Menschenseele mit allen Verlockungen hat das Gedicht an uns vorübergeführt.

1838 erschien ein Lustspiel von Grillparzer auf der Scene des

Burgtheaters, „Wehe dem, der lügt!" Ein Lustspiel! Ganz Wien gerieth in Bewegung. Wie ist das möglich bei dem ernsten Wesen Grillparzer's! Wie wird das sein? Mit falscher Spannung ging man daran, und eine falsche Wirkung blieb nicht aus. Grillparzer hatte den weitesten Begriff des Lustspiels im Auge, den Begriff der Comödia, wie die Franzosen jetzt noch jedes Stück Comédie nennen, welches heiter zu Ende geht. Wir sind gewohnt, beim Worte Lustspiel nur an's Lachen zu denken. Dazu ist in diesem Stücke Grillparzer's gar keine Veranlassung. Auch ein halbthierischer Junker in demselben ist gar nicht dazu da. Das Publicum benutzte ihn aber dazu und verirrte sich in diese vorgefaßte komische Wirkung, welcher denn alles Uebrige nicht entsprach.

Das Stück ist als Theaterstück sehr schwer zur Geltung zu bringen. Vielleicht nur dann, wenn das Publicum voraus weiß, daß keine gewöhnliche Theaterwirkung erwartet wird, daß eine sinnig folgende Theilnahme genügen, und bei dem glücklichen Ausgange befriedigt sein soll.

Die Dichtung an sich ist ganz Grillparzerisch: intim, eigen, sinnvoll und wohlthuend. Die Besetzung war auch nicht geeignet, den richtigen Eindruck hervorzubringen. Der rohe Junker paßte gar nicht für Lukas, einen Schauspieler für Frack- und Militärrollen, aber durchaus nicht für Aufgaben origineller Charakteristik. Die Liebhaberin, eine sehr schöne, unbefangene und doch selbständige Märchennatur, war nicht für Frau Rettich, welche die Absichtlichkeit schwer verbarg. Der grimme Vater des Junkers war für den gutmüthigen Wilhelmi ein wildfremder Charakter, und der schließende Bischof von Chalons — „Domvogt" auf dem Zettel — war in den Händen von Anschütz der Gefahr preisgegeben, langweilig zu werden. Denn dieser sonst so verdiente Künstler hatte für gewisse Salbungsrollen nicht die geistige Gewandtheit, dem Tone eines Nachmittagspredigers weit genug aus dem Wege zu gehen.

Das Aufsehen dieses Mißerfolges war außerordentlich. Wien

sprach lange Zeit nur davon, und die zahlreichen Verehrer Grillparzer's drangen seit der Zeit Jahr für Jahr darauf, das Stück in glücklicherer Besetzung wieder vorzuführen. Ich bin diesem Wunsche nie beigetreten, obwohl ich gar nicht bezweifle, daß bei dem jetzigen Publicum ein succès d'estime sicher zu erreichen wäre. Ein solcher Achtungserfolg würde den greisen Dichter doch nicht befriedigen, und die ganze Form des Stückes ist nicht angethan, eine stärkere Theaterwirkung hervorzubringen. Die Nachwelt des Dichters wird nicht unterlassen, auch solch eine leisere Wirkung zu suchen und das Andenken ihres vaterländischen Poeten in der Hingabe an solchen feineren Genuß zu feiern.

Auch Zedlitz wendete sich in den dreißiger Jahren dem Theater zu. Er brachte „Kerker und Krone", ein Tassostück, und ein Lustspiel „Luftschlösser" von bescheiden alltäglicher Natur. Er zeigte bis an seinen Tod den lebhaftesten Antheil für das Burgtheater, und zwar in einer originellen Mischung von hochpoetischen Absichten und recht nahe liegender Unterhaltung. Noch in seinem letzten Lebensjahre war er mit einer Posse beschäftigt, in welcher dichterische Schilderung Hand in Hand gehen sollte mit ausgelassener Laune. Er hätte wohl in diesen dreißiger Jahren nur Anregung und Leitung von einer kundigen Direction gebraucht, um ein interessanter Theaterschriftsteller zu werden.

Tasso war in jenem Jahrzehnt geradezu Mode: auch Raupach brachte ein Trauerspiel „Tasso's Tod". Hier starb Korn als Tasso, bei Zedlitz Löwe. Keiner von Beiden war eine Tassonatur, und die Dichter mochten klagen, daß deßhalb ihre Stücke vergänglich erschienen.

Raupach brachte noch ein Schauspiel „Die Geschwister", welches durch gute Schauspieler eine kurze Lebenskraft erreichte, und lieferte schließlich einige Cromwellstücke, welche vom Reize dieses puritanischen Tyrannen lebten. Solche Theatersilhouetten waren im Geschmacke der Zeit. Draußen im Reiche marschirte Friedrich der Große über die Bühnen, und es war ein Ereigniß,

als Seydelmann bei seinem Gastspiele diese Figur im „Tagesbefehl" auch auf dem Burgtheater vorführen durfte.

Töpfer, früher ein zweiter Schauspieler am Burgtheater, sorgte Decennien lang für solche und ähnliche Theaterunterhaltung, wie die „Gebrüder Foster" nach dem Englischen, der „Pariser Taugenichts" nach dem Französischen. Die Ursprungszeugnisse ließ man damals gern weg auf dem Zettel, und Bouffé's berühmte Rolle hat bei uns lange als Töpfer'sche Erfindung figurirt. Ob auch die beliebte „Zurücksetzung", welche Frau Crelinger mit ihren beiden Töchtern einführte, solch eine Nachschöpfung oder ein Original war, ist mir unbekannt.

Auch Frau Birch-Pfeiffer, mit „Pfefferrösel" und „Sammtschuh" und ähnlichen Stücken grober Zeichnung schon lange auf den Theatern wirksam, erscheint in dieser Periode auf dem Burgtheater, und zwar mit „Rubens in Madrid". Herr Löwe entwickelte sich als ausgesprochenes Talent für all' diese halbhistorischen Matadore, bei denen es auf gewissenhafte Zeichnung und tiefere Bedeutung nicht abgesehen war. Theatercharaktere, wie man Theaterprinzessinnen sagt. Nur Cromwell war an Herrn Laroche gekommen. Ein Publicum, welches vom Ernst der Geschichte noch wenig berührt ist, nimmt besonderen Antheil an der anecdotenhaften Historie und ihren herausfordernden Helden. Die „Königin von sechszehn Jahren", die schwedische Christine, war damals, obwohl nur zwei Acte lang, ein unverwüstliches Zugstück. Die Minauderien des Frln. Peche, welche für historisch angeschimmert gelten konnten, entzückten das Publicum.

Dazu gab es Theatercommißbrod wie Holbein's „Doppelgänger", Deinhardstein's „Garrick in Bristol" in Menge, kurz man sollte meinen, bei so mannigfachem Vorrathe hätte es der Direction nicht fehlen können, sich in Ansehen zu erhalten.

Es fehlte ihr aber dennoch. Man empfand von Jahr zu Jahr deutlicher, daß dies reich bemannte und reichlich belastete Schiff ohne Compaß segelte und richtungslos von den Winden hierhin und

dorthin getrieben wurde. Ein großes Kunstinstitut muß einen Charakter haben, um in Autorität zu bleiben, und wenn die Direction ihm keinen zu verleihen weiß, weil sie selbst keinen hat, so ist der Niedergang unvermeidlich. Die störende persönliche Haltlosigkeit Deinhardstein's dazu und zahlreiche Unordnungen, welche dieser Haltlosigkeit entsprangen, drängten zum Ende.

Man sah sich nach allen Seiten um, wo ein neuer Director zu finden wäre.

Bezeichnend für die Zeit ist es in hohem Grade, auf wen die Wahl fiel, bezeichnend, weil es nur zu deutlich bekundet, was für Ansprüche man machte. Es fiel Niemand ein, nach einer Fähigkeit auszuschauen, welche Geist oder Styl, oder irgend eine höhere Bedeutung des Theaters fördern könne. Bewahre! — Der Minister des Inneren selbst, Graf Kolowrat, leitete die Wahl, und es schien für dieselbe ein Mann am wünschenswerthesten, welcher sorgfältige Verwaltung einführen könnte. Also auch hierin schädigte Deinhardstein. Seine wüste Führung machte vor Allem das Bedürfniß rege nach Ordnung und Genauigkeit. So ward Herr v. Holbein berufen, der eine lange Theaterpraxis für sich hatte.

Holbein hat denn auch den Absichten entsprochen, welche seiner Wahl zum Grunde lagen: er hat Ordnung und Genauigkeit eingeführt. Der Mechanismus zog mit ihm ein, so weit es das Regisseur-Regiment, welches sich unter Deinhardstein gepflegt hatte, zuließ. Die Regie widersetzte sich Holbein's äußerlichem Formelwesen vielfach mit Recht. So wurde der Wagen gleichzeitig nach links und nach rechts gezogen, litt natürlich darunter, und kam doch nicht vorwärts. Die oberste Direction ward nun zur Entscheidung aufgerufen: Sie trat auf die Seite der Regisseure, aber sie stand rathlos vor der großen Frage: Warum sinkt denn das Theater, auch nachdem Ordnung eingeführt worden? Es blieb ihr unbekannt, daß seit Schreyvogel der schöpferische Geist abhandengekomme,n und daß diese Kleinigkeit einem Kunstinstitute unerläßlich sei. Man

studirte, man hielt Rath, und kam zu dem Resultate: Interessante Stücke müssen herbeigeschafft werden, um das murrende Publicum wieder zufrieden zu stellen. Ich erinnere mich, daß hinaus in's Reich die Kunde drang: Jetzt hat man's gefunden, was helfen wird im Burgtheater, das Stück ist entdeckt! Es heißt „Cäsario", und es wird einstudirt, und man ist des glücklichsten Erfolges gewärtig.

Dieser „Cäsario" ist ein mittelmäßiges Stück von Pius Alexander Wolff, und er ward aufgeführt am 10. Februar 1844, und zu schmerzlicher Ueberraschung fiel er durch. Was nun? Geschehen muß Etwas, denn die Mißstimmung wird allgemein. Der alte Graf Moritz Dietrichstein, welcher schon mehrmals die oberste Direction in der Hand gehabt, trat wieder an die Spitze und hielt eine Anrede an die Mitglieder. Die herkömmlichen Redensarten ohne jeden greifbaren Inhalt gingen durch alle Zeitungen. Was konnte das helfen! Der alte Herr hatte recht gute Eigenschaften: er hing treu am Institut und er beschützte die bewährten Hofschauspieler mit tendenziösem Wohlwollen. Aber er hatte nur dunkle Vorstellungen von den Bedürfnissen eines lebendigen Organismus, er gehörte einer Zeit an, welche mit edler Declamation im Trauerspiele, mit rührender Gemüthlichkeit im Schauspiele zufrieden gewesen, er war ein Kind gegenüber den Anforderungen der neuen Zeit, welche nun auch in Oesterreich einbrach. Erst zornig, dann starr vor Erstaunen, dann unmuthig und verdrießlich, endlich verzagt stand er vor diesen unbegreiflichen Verlangnissen. Holbein, der längere Zeit in den Hintergrund gedrängt und der nun erst wieder gefragt worden, zuckte die Achseln und erklärte: „Auf politische Einflüsse, ich sag' es mit Stolz, versteh' ich mich nicht, und ein Theaterdirector muß Nichts damit zu schaffen haben".

So geschah's, und das Burgtheater selbst verfiel. Und doch war das Holbein'sche Jahrzehnt — 1840 bis 1850 — keineswegs arm an neuen Stücken. Ja, man erstaunt bei näherem Zusehen über die gar nicht unbedeutende Reichhaltigkeit der dramatischen Production, und fragt sich erstaunt: warum hat denn das gar nicht

mehr zugereicht? Es hat doch eben an der gedanken- und geistlosen Führung gelegen, welche Nichts ordentlich zu verwerthen, und für das Ganze keinen Styl, keinen genügenden Gesammteindruck hervorzubringen gewußt hat.

Die Franzosen lieferten dem Burgtheater die wirksamsten Stücke: Scribe das „Glas Wasser“ und die „Fesseln“, Bayard „Er muß auf's Land“, Dumas „Liebe nach der Hochzeit“ und das „Fräulein von St. Cyr“ („Unsichtbare Beschützerin“ titulirt). Sogar Ponsard's „Lucretia“ wird mit Interesse aufgenommen. Von den Einheimischen bringt Halm den „Sohn der Wildniß“, „Sampiero“, „Donna Maria de Molina“; ein „Spartacus“ von Weber, „Ziani und seine Braut“ von Hermannsthal finden Beifall und Lob. Bauernfeld bringt den „Deutschen Krieger“, welcher das größte Glück macht, und „Großjährig“, eine Verspottung des Metternich'schen Regiments, welche Furore macht. Daneben finden die jungen Deutschen von draußen mannigfachen Zutritt: Gutzkow in einer ganzen Anzahl von Stücken („Werner“, „Die Schule der Reichen“, „Richard Savage“, „Ein weißes Blatt“); Freytag mit seiner „Brautfahrt Maximilian's“; Prutz mit „Moritz von Sachsen“, Laube mit „Monaldeschi“, Kuranda mit der „Letzten weißen Rose“. Wirksame Theaterschriftsteller ferner liefern in dieser Zeit ihre besten Sachen: Benedix den „Doctor Wespe“ und den „Vetter“, Charlotte Birch-Pfeiffer die „Marquise von Villette“, „Mutter und Sohn“, „Dorf und Stadt“; Eduard Devrient die „Verirrungen“ und „Treue Liebe“; Lederer die „Kranken Doctoren“ und „Geistige Liebe“. Daneben wird Shakespeare in Bearbeitungen, freilich unhaltbarer Stücke, versucht: Halm bringt „Cymbelin“ als „Kinder Cymbelin's“, und die „Lustigen Weiber von Windsor“ versuchen ihr zweifelhaftes Glück. Endlich kommt und verschwindet wie überall die spanische „Dame Kobold“.

Eine große Anzahl obiger Stücke behauptet aber Stand, und dennoch tritt Verfall des Theaters ein. Kein Zweifel, das Publicum

spürte, daß die Stücke Zufallsgaben waren, daß es eine Ernährung war von gefundenen Bissen zu gefundenen Bissen, daß aber ein organischer Ernährungs- und Lebensproceß fehlte. Alter Kram dazwischen neu gebracht, wie „Künstlers Erdenwallen" von Julius von Voß, verrieth immer wieder, daß veralteter Geschmack am Ruder war. Und so war es. Ich weiß aus eigener Erfahrung, daß Holbein geringschätzig auf unsere Productionen blickte. Er schrieb mir: „Ihre „Monaldeschi's" und „Rococo's" finden hier keinen Anwerth". Der zufällige Rath eines Oesterreichers brachte „Monaldeschi" auf's Burgtheater. Der Rath ging dahin: Schicken Sie das Stück direct an den Minister Kolowrat; der spielt gern den Protector und den Widersacher Metternich-Sedlnitzky'scher Censur; er thut was für seinen liberalen Ruf. Diesen Rath befolgte ich, und der erstaunte Holbein erhielt das Stück mit dem für die Scene visirten Reisepasse.

Das Jahr Achtundvierzig erlös'te die Direction von weiteren Gründen, warum die Theilnahme so sichtlich abnehme für das sonst so beliebte Institut. Unter solchen Staatswehen verschwindet jedes Theater.

X.

Das Burgtheater unter Director von Holbein, sowie unter zürnender Beihülfe des obersten Directors Grafen Moritz Dietrichstein war in stetem Niedergange 1848 bis dicht an den Abgrund gerathen.

Man nannte achselzuckend diesen Abgrund die 1848er Revolution, wie man gerne seine Schuld und Calamität auf große Ereignisse abladet. Dies Staatsereigniß machte aber nur den Abgrund sichtbar. Man hatte seit sechszehn Jahren daran gegraben, seit man den kundigen und tüchtigen Leiter des Instituts, Schreyvogel, leichtsinnigerweise vom Ruder und in den Tod gedrängt, das Ruder aber unfähigen Händen übergeben hatte.

Jetzt, im Frühjahre 1848, kam es auf, was Wien lange wußte, daß das Burgtheater dem öffentlichen Tadel nicht mehr Stand halten konnte. Holbein hatte sich in sein Zelt zurückgezogen wie Achilles vor Troja, und zeigte mit beiden Händen auf die oberste Direction hin, welche ihn behindert habe an weisen Maßregeln, und die oberste Direction in Gestalt des Grafen Moritz Dietrichstein ging in bekümmerter wie gereizter Unruhe hin und her und blieb vor jedem Bekannten stehen, aus allen Taschen Zeitungen hervorziehend und verzweiflungsvoll erzählend, wie dem classischen Institute beispiellos mitgespielt werde. Es sei gar kein Ende abzusehen, und die bethörten Menschen kämen auch schon lange nicht mehr ins Theater — —

Damals lernte ich diesen alten Herrn näher kennen, welcher

es in seiner Art vortrefflich meinte mit dem Burgtheater und noch vortrefflicher mit den Hofschauspielern. Die Art war nur bitterlich veraltet und es begriff der alte Herr ganz und gar nicht, was denn die Welt eigentlich wollte.

Ich war auf einen Brief von Louise Neumann nach Wien gekommen, welcher besagte, daß endlich der Tag erschienen sei für Aufführung der „Karlsschüler", und daß ich herzueilen möchte, das Stück in Scene zu setzen. Dies habe seine Schwierigkeiten, denn der jüngste von den Karlsschülern, die ich finden würde, habe ein halbes Jahrhundert gelebt.

Ich hatte denn mit diesen reifen Schülern das Stück in Scene gesetzt und mich bei dieser Gelegenheit vollständig aufgeklärt über den inneren Zustand des Theaters. Es war mir seit fünfzehn Jahren nicht fremd. Im Jahre 1833 und im Jahre 1845 bei längerem Aufenthalte in Wien hatte ich mich — providentiellerweise, würde ein Frommer sagen — nur um das Burgtheater gekümmert, obwohl meine Seele damals nicht die entfernteste Ahnung davon hatte, ich könnte jemals Theater-Director oder gar Director des Burgtheaters werden. Ich war also jetzt ganz vorbereitet, alle Nuancen des schon lange bröckelnden Verfalls zu würdigen und dem Grafen Dietrichstein Bemerkungen zu machen, welche ihn zwar ärgerten, am Ende aber doch interessirten, weil sie ihm zur Erklärung dienten über die öffentliche Unzufriedenheit.

Ein Vorfall bei der stürmischen Aufnahme der „Karlsschüler" brachte mich ihm noch näher. Ein Theil des Publicums nämlich wollte die alte Sitte brechen, welche den Hervorruf der Schauspieler untersagte. Man rief Fichtner, welcher den Schiller spielte, mit solcher Ausdauer und solchem Ungestüm, daß die Behörden hinter dem Vorhange sich keinen Rath mehr wußten. Der Kaiser und der kaiserliche Hof waren zugegen, die Volksstimmung erwies sich damals gebieterisch — man fürchtete arge Auftritte und Ausbrüche. Ein Director war nicht zu sehen, die Regieherrschaft auf der Scene war

in jener Zeit maßgebend, und die Regie zerfiel bei dem Vorfalle in zwei Parteien, hob sich also selber auf. Fichtner, immer ein Muster guter Burgtheatersitte, wollte sich nicht dazu hergeben, das alte Gesetz zu brechen, Löwe aber schrie in ihn hinein: „Hinaus, Fichtner, hinaus! Aufziehen lassen! Hinaus! Der alte Zopf muß endlich einmal abgeschnitten werden!“

Fichtner wendete sich an mich mit der Frage, was ich über das Hinausgehen der Schauspieler dächte. „Ich bin dagegen“ — sagte ich — „und finde die alte Sitte vortrefflich, weil sie der Parteinahme für einzelne Schauspieler vorbeugt und die Aufmerksamkeit auf das Kunstwerk als Ganzes nicht zersplittert durch persönliche Demonstrationen.“ — „O dann“, fuhr Fichtner fort, „gehen Sie noch einmal hinaus, vielleicht wird dadurch dem Lärmen ein Ende gemacht!“

Ich war nämlich als Autor schon vorher gerufen worden und war erschienen trotz meiner Abneigung vor dieser persönlichen Einmischung des Verfassers. Der Sturm war so stark, daß man jedes Befriedigungsmittel ergriff. Ich mußte Fichtner also erwiedern: „Mich hat man schon gehabt, mich will man auch nicht, man will Sie“.

„Gehen Sie trotzdem!“ bat Fichtner und deutete auf Löwe's Pronunciamento, welches natürlich zustimmende und lärmende Theilnehmer um sich gesammelt hatte.

„Aber“ — entgegnete ich — „wenn ich, den man nicht ruft, draußen erscheine, so muß ich ja doch in Betreff Ihrer etwas Ablehnendes sagen, und ich bin ja hier Gast, ich bin ja nicht Director —“

Während dieser Worte wurde der Sturm im Hause Orcan, und von allen Seiten stürzten Leute herbei mit Botschaft und Bitten, daß Etwas geschähe; der kaiserliche Hof sei ja ausgesetzt. Da entschloß ich mich, den Director zu spielen, ließ aufziehen, ging hinaus bis an die Rampe und deutete an, daß ich sprechen wollte.

Es wurde todtenstill, und ich sagte, daß ich statt des Herrn Fichtner für die Auszeichnung dankte, welche man ihm zugedacht.

Ich trat zurück und es blieb todtenstill. Was der fremde Mann da dem Publicum zu sagen sich erdreistet hatte, war ganz unpopulär. Aber nach einigen Secunden erhob sich Beifall, und nach einer weiteren Secunde wurde er allgemein. Der ruhige Theil des Publicums hatte verstanden, was ich gemeint, und unter dem unruhigen Theile besannen sich wohl auch die Meisten, daß die Sitte gut wäre, welche man eben abschaffen gewollt.

Der Hervorruf des Schauspielers kehrte den ganzen Abend nicht wieder, die Sache war erledigt, die alte gute Burgtheatersitte war erhalten.

So war ich aus dem Stegreif Director gewesen. Die nächsten Tage wollten mich ernstlich dazu machen; ja sie machten mich dazu. Niemand war überraschter davon als ich selbst. Saul ging aus, seines Vaters Esel zu suchen, und er fand eine Krone. Aber was für eine Krone?! Eine recht mißliche. So erschien sie wenigstens mir.

In den nächsten Tagen nämlich versicherte mir Graf Dietrichstein, es habe in höheren Kreisen und auch bei ihm einen sehr günstigen Eindruck gemacht, daß der fremde, recht scharf angezeichnete Liberale resolut in den Sturm hineingegangen sei, um etwas Unpopuläres zu vertreten, während die Berufenen den Kopf verloren gehabt. Es verlaute ferner von vielen Seiten, daß die Inscenesetzung der „Karlsschüler" einen ganz neuen Eindruck hervorgebracht habe unter den Schauspielern, und daß endlich bei so unruhiger Zeit ein ruhig handelnder Führer dem Theater recht nothwendig geworden sei. — Vertraulich setzte der alte Herr hinzu: „Mit den Zeitungen halte ich das nicht aus, da brauch' ich Einen, der ihnen die Spitze bietet, und Louise Neumann erklärt Sie wirklich für einen ausgezeichneten Menschen, kurz, Sie sollen Director des Hofburgtheaters werden!"

Dies wurde thatsächlich ins Werk gesetzt, und nur die Quelle meines Gehaltes bewirkte glücklicherweise eine Verzögerung. Graf Dietrichstein wollte den Gehalt nicht aus der bedrängten Theatercasse zahlen, sondern ihn aus kaiserlicher Casse erheben. Die Vertreter der kaiserlichen Casse hatten aber im Frühlinge 1848 noch dringendere Sorgen, als die Bezahlung eines neuen Theater-Directors, und der lästige neue Posten ging mit einem Fragezeichen von einer Finanzstelle zur anderen.

Dies rettete mich. Es war ja klar, daß unter den damaligen Sturmpetitionen nicht die Schäferstunde schlagen konnte für die Regeneration eines Theaters. Die Aufmerksamkeit der Oesterreicher war auf ganz andere Dinge gerichtet. Ich trug also selbst auf Vertagung an und reiste von dannen.

Die Unruhen steigerten sich bekanntlich bis in den Spätherbst hinein, und dies Directions-Thema gerieth von beiden Seiten in Vergessenheit.

Da kam gegen Ende des Jahres der Thronwechsel und mit ihm ein Wechsel der obersten Hofämter. Graf Dietrichstein schied aus. Graf Grünne vereinigte in der ersten Zeit mehrere dieser Hofämter in seiner Hand, und er versicherte mir in einem kurzen Briefe, daß er mich für den richtigen Mann halte zu dem Directions-Posten. Er werde mich unterrichten, sobald die Zeit gekommen wäre, auch an das Theater zu denken.

Unterdessen war Holbein aus seinem Zelte getreten und hatte die censurfreie Zeit benützt, Alles aufzuführen, was so lange verboten gewesen. Mit Siebenmeilenstiefeln marschirten die bis dahin unmöglich gewesenen neuen Stücke über die Burgbühne.

Den „Karlsschülern" war „Maria Magdalena" von Hebbel gefolgt am 8. Mai. Schon neun Tage darauf kam Freytag's „Valentine". Bald darauf — mitten im Sommer — eine be-

rufene Tragödie „Tiphonia“ vom Improvisator Langenschwarz; ebenso im heißen Sommer Ludwig Robert's „Macht der Verhältnisse“, die draußen seit Jahrzehnten schon wieder vergessen waren. Drei Tage später „Bürgerthum und Adel“ von Töpfer, fünf Tage nach diesem „Eine Familie“ von Frau Birch-Pfeiffer. Alsdann das ersehnte „Wallenstein's Lager“ und ein positives Erschrecken des Publicums vor dem Capuziner, und so fort in dieser Hast Neuigkeit auf Neuigkeit wie im vorigen Jahrhundert. — Im Winter 1849 „Judith“ von Hebbel, „Das Urbild des Tartüffe“ und „Uriel Acosta“ von Gutzkow, „Ein neuer Mensch“ von Bauernfeld, „Herodes und Mariamne“ von Hebbel, „Michel Perrin“ — es war eine Orgie mit früher versagten Speisen.

Aber die Zeit war so, daß nur eine kleine Anzahl Leute Appetit hatte, und die Speisen wurden reizlos angerichtet, ein großer Theil derselben wurde verwüstet.

Die besseren Sachen, welche der schleuderhaften Abmachung Widerstand geleistet, habe ich später durch bessere Besetzung auffrischen, durch sorgfältige Insceneseтzung wiederherstellen müssen.

So kam der Herbst 1849 und mit ihm wiederum ein Wiener Brief an mich, der mich eilig citirte. Wie aus dem Innern des Kyffhäuser hätte sich die Sage verbreitet, ich sei zum neuen Director des Burgtheaters ausersehen, und Holbein wollte das unmöglich machen dadurch, daß er Hals über Kopf meinen „Struensee“ in Scene setzte ganz ohne Striche. Die Revolutions-Scenen in diesem Stücke, unverkürzt dargestellt, würden den regierenden Herrschaften die Ueberzeugung aufdrängen, daß der Verfasser solcher Stücke ungeeignet wäre für solchen Posten. Ich möchte also eiligst kommen und das Stück mit den nöthigen Strichen selbst in Scene setzen.

Ich kam. Aber nicht in der Absicht, mein Stück zusammenzu-

streichen. Ich hatte seit der „Karlsschüler"-Aufführung und der Bekanntschaft mit dem Grafen Dietrichstein Zeit genug gehabt, zu überlegen, unter welchen Bedingungen allein es möglich sei, in der Leitung des Burgtheaters Gutes zu stiften. Dazu schien mir denn eine billige Freiheit in der Wahl der Stücke und ein Anschließen dieser Bühne an die liberalen Bedürfnisse der Zeit unerläßlich. Kann dein „Struensee" — sagte ich mir — nicht unverstümmelt gegeben werden, dann bist auch du selbst auf dem dortigen Directorstuhle nicht am richtigen Platze. Oesterreich war eine constitutionelle Monarchie geworden; ich meinte, solche Ansprüche könnten in organischem Zusammenhange mit dem neuen Staate erfüllt werden, und ich setzte deßhalb den „Struensee" in Scene, wie er geschrieben stand.

Holbein hatte mich zum Zuschauen in seine Loge geladen und die Situation in dieser Loge war recht pikant. Er hoffte auf stürmische, demonstrative Aufnahme, welche mich in der Directions-Geburt ersticken sollte, ich hoffte auf einen mäßigen, wohlthuenden Beifall.

Er siegte neben mir. Die Aufnahme war stürmisch, demonstrativ. Dennoch verließen wir Beide befriedigt die Loge. Ich nämlich war doch zu sehr eitler Vater meines Kindes, als daß mir nicht der Beifall im Ganzen wohlgeschmeckt hätte. Das gefährliche Zuviel schlug ich mir aus dem Sinne, weil ich in der That darüber ganz im Klaren war, daß eine solche Direction wirklich ein Nessushemd wäre, wenn man mit ihr die brennenden Schmerzen einer überlebten Censur auf sich nehmen müßte.

Zwei Tage darauf verkündigte mir Graf Lanckoronski, der neue Oberstkämmerer und als solcher oberster Hoftheater-Director, daß man sich an hoher Stelle beifällig über „Struensee" ausgesprochen, sowohl über das Stück als auch über die Inscenesetzung. Der störende Tendenz-Applaus treffe den Verfasser nicht. Es sei nur zu beklagen, daß Vorgänge und Reden aus dem Zusammenhange

gerissen und für augenblickliche Zwecke gedeutet würden. Diese Beschädigung eines Kunstwerkes würde sich wohl verlieren, wenn das Publicum allmälig inne würde, daß man ihm kein wirksames Stück entzöge aus Furcht vor Tendenzbeifall.

Ich konnte nicht sicherer gestellt werden für die Zukunft, und Graf Lanckoronski begann nun auch seinerseits die Unterhandlung mit mir.

Ich war unterrichtet, daß ich mir bestimmte Punkte in den Instructionen ausbedingen müßte. Namentlich Friedrich Halm hatte mir eingeschärft, daß ich die Stelle nicht annehmen sollte ohne Zusicherung von „Wahl der Stücke, Bildung des Repertoires, Besetzung der Rollen". Ohne diese Vollmachten sei eine ersprießliche Wirkung nicht möglich.

Ich bestand denn auch auf diesen Punkten, und als mir meine Anstellung eingehändigt wurde, ich aber in den Instructionen diese Vollmachten abgeschwächt fand, gab ich die Anstellung zurück und rüstete mich zur Heimreise.

Einige Tage später erhielt ich das Anstellungsdecret nochmals, und die dazugehörigen Instructionen brachten jene Vollmachten unverkürzt.

Ich muß mit Dank dem Grafen Lanckoronski ins Grab nachrühmen, daß er mir diese Zusicherungen vierzehn Jahre lang bis an seinen Tod getreulich wie ein Edelmann gehalten hat, wie oft er auch unzufrieden war mit meinen daraus hervorgehenden Maßregeln.

Streitig war bis zum eigentlichen Abschlusse mein Titel gewesen. Das klingt wunderlich für einen Menschen wie ich, der unter vielen Fehlern den der Titelsucht eben nicht hat. Aber hier bedeutete der Titel die Sache; ich brauchte ihn also. Ich verlangte Director zu heißen, und man wollte mich Dramaturg nennen. Ebenso wollte man mich provisorisch nur auf zwei oder drei Jahre — ich weiß es nicht mehr genau — anstellen. Gegen das Proviso-

rium hatte ich Nichts einzuwenden, wir kannten uns ja gegenseitig nur ungenügend; aber ich verlangte fünf Jahre. — Diese Fragen über Titel und Zeitdauer wurden entschieden durch die zwei wichtigsten Machthaber jener Epoche: der Titel durch den Fürsten Felix Schwarzenberg, die Zeitdauer durch den Grafen Grünne.

Ich suchte und erlangte zu diesem Zwecke eine Unterredung mit dem Fürsten Schwarzenberg, welche ich bei anderer Gelegenheit schildern will, da sie sich breithin über Politik erstreckte. Hier sei nur erwähnt, daß ich ihn in einem saalartigen Zimmer fand, daß er in der Mitte desselben vor einem Schreibtische saß, daß er eine starke Regalia-Cigarre in vollen Zügen rauchte und sie mitten ins Zimmer warf, ehe sie über die Hälfte abgeraucht war, und daß er mir in seinem schlanken Wuchse und mit seinem etwas ermüdeten, aber interessanten Gesichte den Eindruck eines sehr einfachen, natürlichen Menschen machte. Er sprach über Alles wie ein Naturalist im Gegensatze zu Fachmännern, und wie ein „sabreur", das Wort im Sinne des ersten Napoleon genommen.

„Was ist Dramaturg?" fragte er mich.

„Durchlaucht, das kann Ihnen kein Mensch in kurzen Worten sagen."

Da lachte er laut. Und als ich hinzusetzte, daß eben deßhalb ein solcher Titel Nichts tauge, wo es sich um Autorität zum Regieren handle, da unterbrach er mich mit den Worten: „Sie haben vollkommen Recht. Sie sollen dirigiren, müssen also auch Director heißen. Sprechen wir von etwas Anderem!"

Graf Grünne machte einen ganz anderen Eindruck. Im Commißmantel, bis an den Hals zugeknöpft, neigte er den fein geschnittenen Kopf ein wenig nach vorne, um gleichsam anzudeuten: ich höre.

Er hörte sehr gut, sprach nicht Ein müßiges Wort und fragte nur positiv: „Warum wollen Sie gerade fünf Jahre?"

„Weil ich in den ersten Jahren genöthigt bin, mir sehr viel

Feinde zu machen. Ich muß aufräumen, muß absetzen. Nach zwei bis drei Jahren bin ich im Wesentlichen nur verhaßt — schaffen und mir Freunde erwerben kann ich erst im vierten und fünften Jahre.“

Er lächelte, nickte mit dem Kopfe und entließ mich mit den Worten: „Ich werd's dem Grafen Lanckoronski sagen“.

So wurde ich Director auf fünf Jahre.

XI.

Was fand ich bei meinem Eintritt? Ein ganz kleines Repertoire, ein sehr kleines Personal und — zu unerwartetem Schrecken! — ein sehr langes Verzeichniß von Stücken, welche nie mehr gegeben werden sollten.

Mein Chef hatte solche Beseitigung aller auch nur einigermaßen mißliebigen Stücke für nothwendig und möglich gehalten und mir die Auswahl erspart, indem er eigenhändig rothe Kreuze angebracht auf einer langen Liste. Mein Bureau-Amanuensis, ein vom unteren Theaterdienste emporgestiegener Veteran, des Namens Rister, legte mir dies lange Blatt mit Todesurtheilen vor und fragte schüchtern: Wie soll denn das gehen, da wir ohnehin Nichts mehr zu spielen haben?

Ich antwortete ihm: Man stirbt nicht so leicht; jedenfalls wehrt man sich nach Kräften, wenn's an's Leben geht, und ein lebensvolles Stück hat ein zähes Leben.

Dieser Kampf um's Leben der Stücke hat mit dem ersten Tage meiner Direction begonnen und hat gedauert bis zum letzten Tage.

Die Repertoire-Sorge war wirklich groß und schwer. Etwa für vierzehn Tage waren fertig gemachte Stücke vorhanden, meist alter Sorte. In allen übrigen gähnten weite Besetzungslücken. Man hatte nichts Fehlendes ersetzt, man hatte nicht gearbeitet, man hatte nur hie und da nothdürftig geflickt.

Allerdings nicht ohne Grund. Das Personal war unzureichend.

Seit zehn Jahren war Niemand von Bedeutung engagirt worden. Der Director hatte keinen Trieb dazu gehabt, die oberste Direction ebensowenig, und die Regieherrschaft war an sich ein schweres Hinderniß für neue Engagements. Sie war mit ihren Angehörigen und Hintersassen eine geschlossene Phalanx. Angehörige waren nicht nur Verwandte, sondern auch zupassende Schauspieler, zupassend dadurch, daß sie nicht störten, daß sie nicht in erste Linie vordrängen oder gar überragen wollten. Jeder Regisseur bedeckte einen weiten Bereich von Fächern, er beherrschte ein ganzes Kronland. Wenn ein neues Mitglied erschien, da beeinträchtigte es gewiß, und am Ende konnte es gar ersetzen. Jedenfalls nahm es einen Platz weg, welchen man heute oder morgen für einen dankbaren Schützling brauchen konnte. Kurz, die Regieherrschaft ist der natürliche Gegner neuer Engagements, und sie hatte den redlichsten Antheil an der Personal-Verarmung des Burgtheaters.

Ungefähr ein Dutzend guter, zum Theil sogar sehr guter Schauspieler und Schauspielerinnen fand ich vor. Aber die Mehrzahl war alt, die Minderzahl bejahrt.

Mit wenigen Ausnahmen kamen sie mir alle freundlich entgegen, und ich durfte hoffen, sie zu gemeinsamer Werkthätigkeit bereit zu finden.

Diese Hoffnung erfüllte sich, so weit sie die Tagesarbeit betraf. Ich theilte Stücke aus, setzte Proben an und muthete ihnen viel Arbeit zu in diesem Kreise. So weit es die Kräfte bejahrter Leute hergaben, versagten sie keine Anstrengung und bewährten den alten trefflichen Corpsgeist des Burgtheaters.

So weit aber diese Hoffnung eine höhere Mitwirkung betraf, ließen sie mich vollständig im Stiche. Theils aus Unbedacht, theils aus eingerosteter Bequemlichkeit, theils aus Unvermögen.

Die Mehrzahl war ohne literarische Bildung; Manchem sagte man nach, er läse das ganze Jahr hindurch kein Buch. In

der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts war das ein Uebelstand, wenn von Theilnahme an einer Direction die Rede sein sollte.

Ich theilte neue Stücke unter sie aus und bat um Gutachten. Diese Aufgabe lehnten sie sämmtlich ab, und ich war nach einigen Monaten außer Zweifel, daß mein Gedanke einer gemeinschaftlichen Thätigkeit im höheren Sinne unausführbar wäre. Ich mußte mich bescheiden, ihre guten und braven Dienste — so weit es die Mehrzahl von ihnen betraf — für den Tagesdienst zu verwerthen.

Ich war also auf mich selbst, auf mich allein angewiesen. Niemand stand neben mir als Veteran Rister mit allen Nachweisen früherer Vorgänge, Besetzungen und Personalien. Er war meine Geschichtsquelle.

Soll ich mich unter solchen Umständen eines Planes und idealer Grundsätze rühmen? Unter Umständen, welche mich, wie lange! nöthigten, um das tägliche Brod zu fechten? Ich kann es doch. Ich focht um's tägliche Brod, aber bei all dem Fechten suchte ich weiter zu blicken. Ich faßte ein festes Ziel in's Auge und beschied mich eben, nur langsam, nur Schritt für Schritt an das Ziel gelangen zu können.

Dies Ziel war: ein Repertoire zu erreichen, welches jeder gebildete Mann vollständig nennen könnte. Darin sollten enthalten sein: alle Stücke, welche von Lessing an Lebenskraft bewährt hatten auf dem deutschen Theater, ferner von Shakespeare alle Stücke, welche die Compositionskraft wirklicher Stücke besäßen und unter uns noch wirklichen Antheil finden könnten; endlich von den romanischen Völkern die wenigen Werke, welche charakteristische Eigenthümlichkeiten für uns sind, wie „Phädra" zum Beispiel, wie „Donna Diana" und das „Leben ein Traum"; von den modernen Franzosen aber alle diejenigen Conversationsstücke, welche in der Form gut sind und unseren Sitten nicht widersprechen.

Um dies Ziel zu erreichen, war es nöthig, das Personal so zu ergänzen, daß alle wichtigen Stücke besetzt werden könnten. Wäre

das nicht durchwegs bis zu einer gewissen Vollkommenheit möglich, dann wollte ich zunächst auch mit mäßigen Kräften vorlieb nehmen, um die Lücken auszufüllen, und wollte mit aller Hingebung die herbeigezogenen jungen, zunächst nur mäßigen Kräfte heranzubilden suchen. Die Stücke, das volle Repertoire wollte ich in erster Linie erstreben. Bietet man — meinte ich — dem Publicum reichen Inhalt, so zeigt es Nachsicht für Personalschwächen und fühlt sich durch den erhöhten geistigen Gehalt seines Schauspielhauses veranlaßt, die heranwachsende Jugend des Personals durch Aufmunterung fördern zu helfen.

Mein Ideal war, nach einigen Jahren jedem Gaste aus der Fremde sagen zu können: Bleibe ein Jahr in Wien und du wirst im Burgtheater Alles sehen, was die deutsche Literatur seit einem Jahrhunderte Classisches oder doch Lebensvolles für die Bühne geschaffen; du wirst sehen, was Shakespeare uns Deutschen hinterlassen, wirst sehen, was von den romanischen Völkern unserer Denk- und Sinnesweise angeeignet werden kann.

Ich habe dies Ideal nie aus den Augen gelassen. Ob ich's erreicht habe? In dieser sterblichen, mitunter recht ärgerlichen Welt klingt es vermessen, von Erreichung eines Ideales zu sprechen. Aber wir haben uns manchmal eingebildet, ihm nahegekommen zu sein. Den Ruhm des Burgtheaters nehme ich positiv in Anspruch, daß es von 1850 bis 1867 unermüdlich und oft erfolgreich nach diesem Ideale gestrebt hat. Mit Mängeln behaftet sind wir immer geblieben, und wir haben nicht Alles gleich gut aufführen können. Aber wir haben jenen großen Kreis, ich darf es sagen, ziemlich gut ausgefüllt. Das Burgtheater hat seit einer Reihe von Jahren das umfassendste Repertoire geboten, nicht nur in Deutschland, sondern in Europa. Das Théâtre français, unser großer Rival, kommt wegen seines formell abgeschlossenen romanischen Wesens nirgends über romanische Grenzen hinaus und kann sich Nichts aus der Fremde aneignen, wie wir es vermögen. Und ein anderer Rival ist nicht

vorhanden. Die deutschen Theater sind darin sämmtlich zurückgeblieben, die englische Bühne ist verfallen und die spanische wie die italienische sind französirt.

Natürlich hat ein Jahr das andere ausgleichen müssen in Bezug auf Vollständigkeit. Heute versagt ein Mitglied für diese, morgen ein anderes für jene Hauptrolle; das Material der Schauspielkunst besteht aus Menschen, welche Krankheiten und Schwächen unterworfen sind, nicht aus Marmor und Erz. Dann mußte ein Hauptstück vertagt werden. Aber es ist immer nur vertagt geblieben, es ist immer wieder eingerückt in die große Reihe. Und wenn Anstände oder Verbote eintraten, da mußten wir uns fügen. Aber wir fügten uns immer nur dem unwiderstehlichen Drucke. Sobald sich nur ein Luftloch öffnete, waren wir auch augenblicklich wieder da mit unserem verbannten Kinde.

Das Hauptmittel für die Erreichung des idealen Zieles oder doch für Annäherung an dasselbe waren mir vom ersten Tage an die Proben. Ich hatte auf den wichtigsten deutschen Bühnen meine eigenen Stücke in Scene gesetzt und hatte dadurch das Probewesen kennen gelernt. Ungenügend, ganz ungenügend hatte ichs gefunden auf allen deutschen Theatern, und auf dem Burgtheater ebenfalls; ungenügend in der Ausdehnung, ungenügend in der Beschaffenheit. Oberflächlich und mechanisch werden die Proben auf dem deutschen Theater gehalten, und dies ist ein Hauptgrund, daß unser Theater selten Genügendes leistet. Eine Leseprobe macht die Rollen-Inhaber mit dem Stücke bekannt. Dabei erläßt sich gern Derjenige, welcher nur in einzelnen Acten beschäftigt ist, die übrigen Acte — er geht fort und lernt das Stück nur kennen, so weit es ihn angeht. Nach zwei bis drei Wochen wird die erste Theaterprobe angesagt. Die meisten Mitglieder kommen und lassen sich einstellen in den Rahmen, und haben aus der fernen Leseprobe nur eine dunkle, unklare Vorstellung von dem Stücke und von ihrem Verhältnisse in demselben. Die besseren Schauspieler nur lesen das Buch noch ein-

mal durch beim Studiren ihrer Rolle. Aber wie ungewöhnlich dies gewesen, das ersah ich aus dem Unwillen meiner Bureauleute über dies Abfordern der Bücher. Der oder die — hieß es — will schon wieder ein Buch haben vor der Probe, das giebt ja Unordnung! Es thäte ja noth, wir hätten mehr als drei Bücher! Sie waren sehr erstaunt, als ich erwiederte, daß dies auch noththäte, und daß ich es sehr gern sähe, wenn die Schauspieler Bücher verlangten.

So beginnt die Insceneſetzung mit Theilnehmern, welche ungenügend unterrichtet sind über den feineren Zusammenhang des Stückes, und nach drei bis vier Theaterproben kommt das Stück zur Aufführung. Es ist gar keine Zeit vorhanden bei diesen Theaterproben, über die groben Umrisse hinauszukommen, und es ist auf den meisten Theatern auch kein Mann vorhanden, welcher die Fähigkeit hätte, über die groben Umrisse hinaus belehrend und anordnend vorzugehen. Gute Regisseure sind sehr selten, und auch die wenigen guten Regisseure stehen selten auf der literarischen Höhe, welche erforderlich ist, um ein Stück in seinem geistigen Geflechte lebendig zu machen. Gemeinhin müssen diese Regisseure auch noch selbst mitspielen, verlieren also dadurch auch noch die Freiheit der Führerschaft. Dies Mitspielen war geradezu Herkommen und Styl am Burgtheater. Die wichtigsten und am meisten beschäftigten Schauspieler machte man zu Regisseuren.

Darin zu reformiren war mir eine gründliche Absicht. Die französische Form einzuführen, schien mir nicht rathsam. Es thut selten gut, Fremdes aufzupfropfen, und der deutsche Schauspieler hat gegen diese französische Form eine directe Abneigung. Die Franzosen nämlich halten so lange Leseproben, bis ihnen das Stück ganz geläufig ist, und beginnen dann erst Theaterproben. Das langweilt den deutschen Schauspieler bis zum Aeußersten. Zwänge man ihn dazu, man würde ihm alle Lust verleiden, und was ist eine Künstlerschaft ohne Lust! Ein Automatenthum.

Es blieb mir also Nichts übrig, als selbst Regisseur zu werden

und in sorgfältiger Erledigung dieser Aufgabe all das zu ergänzen, was die leidige Gewohnheit auf unserer Bühne vernachlässigt.

Je länger ich diese Aufgabe zu erfüllen trachtete, desto klarer wurde mir es, daß sie ganz und gar zum Amte eines artistischen Directors gehört, und daß ein artistischer Director absolut selbst Dramatiker sein muß.

Es gehört eine dramatische Schöpfungskraft dazu, um ein Stück gut in Scene zu setzen, und die untergeordnete Fähigkeit der Anordnung genügt nicht. In heutiger Zeit gewiß nicht. Die heutige Zeit ist sehr reich an geistiger Thätigkeit und ziemlich arm an dramatischer Production. Wird diese Production dem heutigen Publicum nicht geistig vermittelt, so gewinnt sie das Interesse des Publicums nicht, und das Theater verfällt.

Ein Theater — das erkannte ich in den ersten Wochen — ist heutigentags nicht mehr vom Bureau zu dirigiren, die wichtigste Arbeit der Direction muß auf der Scene geleistet werden.

Diesem Systeme verdanke ich drei Viertheile aller Erfolge. Truppen wie Schauspieler werden belebt und wachsen, wenn der Führer immer mit ihnen ist; wenn sie den Plan der Schlacht und des Stückes genau kennen lernen; wenn sie inne werden, wo die Schwächen des Terrains liegen, wo also doppelte Kraft aufgeboten werden muß; wenn ihnen gezeigt wird, wo die Entscheidung gebracht werden muß mit allem Nachdrucke.

Um solch ein Führer zu sein, muß man selbst ein Stück schreiben können, muß man die Aufgabe des Schauspielers annäherungsweise selbst ausführen können. Das Erste, um ein in Scene zu setzendes Stück nicht nur streichen, sondern auch ergänzen zu können. Das Zweite, um dem Schauspieler den Weg zeigen, ihm an schwierigen Stellen vorangehen zu können. Dies Letztere braucht nicht in eigentlich schauspielerischer Form zu geschehen; aber es muß in voller praktischer Andeutung geschehen. Nicht blos theoretisch. Mit Theorie verwirrt man den Schauspieler. Man kann begründen mit Theorie,

aber der praktische Beweis darf nicht ausbleiben. Denn die Grundlage des schauspielerischen Talentes ist die Fähigkeit der Nachahmung. Und deshalb muß ein artistischer Director denjenigen dramaturgischen Abschnitt praktisch inne haben, welcher sich auf den Vortrag bezieht.

Meinem Plane gemäß begann ich mit Einstudirung zweier wichtiger Stücke, welche durch gewaltigen Inhalt einen tieferen Eindruck machen sollten, als irgend eine Tagesneuigkeit dies vermocht hätte. Die Orgie Holbein's hatte ja auch sämmtliche Tagesneuigkeiten aufgezehrt. Der beengte Horizont meiner Vorgänger hatte mir zwei alte Neuigkeiten übrig gelassen von stattlichster Bedeutung: „Faust" und „Julius Cäsar".

„Faust" war in sogenannten unschuldigen Scenen, wie das Liebesverhältniß mit Gretchen höflicherweise genannt wurde, vorüberhuschend zum Vorscheine gekommen. In usum Delphini („wie es für den Dauphin brauchbar ist"), sagte man einst in Frankreich; in Wien hieß es: „wie es für die Comtessen brauchbar ist". Diese jungen Damen waren sehr gefährlich für das Repertoire des Burgtheaters. — Ich kannte sie noch nicht, tappte ohneweiters nach dem Ganzen und errang es bei meinem Chef, weil ich jung war.

Für Faust und Gretchen machte ich den Anfang mit neuen Engagements. Joseph Wagner und dessen Frau debutirten in diesen Rollen. Joseph Wagner ist wohl auch kein Denker von Faust's Tiefe und Verzweiflung, aber wenn auch nicht der abstracte Gedanke sein Element ist, die Verzweiflung ist es. Für tiefaufgeregte Seelenzustände hat er einen wahrhaftigen starken Ausdruck von leidenschaftlicher Schönheit. Seine Frau, Bertha Unzelmann, eine Enkelin der berühmten Schauspielerin, besaß das Seelenleben Gretchens in schönster Gattung. Sie war eine sinnige, geistvolle Natur und machte als Gretchen außerordentliches Glück. Leider waren ihre physischen Mittel gering, ihr Organ war schwach und klanglos, und nur die Besten des Wiener Publicums würdigten ihre Vorzüge auch in der Folge. Dem großen Publicum war sie als erste Liebhaberin

nicht reizend genug, und Kränklichkeit nöthigte sie auch bald in den Hintergrund. Sie starb frühzeitig an einem Brustleiden, welches ihr die Entfaltung edler Geistesgaben auf der Bühne hartnäckig erschwert hatte. — Für den Mephisto konnte La Roche eintreten, wenn er auch eigentlich nur Eine Seite der Rolle, die des cynischen Schalks, zu vergeben hatte. Die dämonische Seite liegt ab von einem Naturell, welches trefflich geeignet ist für Lustspiel und Schauspiel.

Dies ganze Fach, das Fach des tragischen Charakterspielers, war am Burgtheater seit langer Zeit unbesetzt. Es vertheilte sich unter die Matadore. Sogar der lebenslustige Wilhelmi war lange gemißbraucht worden, Tyrannen zu tragiren, welche ihm höchst wunderlich zu Gesichte standen. Ich mußte also darauf bedacht sein, in dieser Richtung eine Kraft zu gewinnen oder zu erziehen.

Dazu bot sich frühzeitig Gelegenheit, wenn auch nur Gelegenheit für mich; denn der Schauspieler, welchen ich dafür in's Auge faßte, gehörte für das Publicum noch in ein ganz anderes Fach. Als ich über meinen Eintritt ins Burgtheater unterhandelte, gegen 1849, sah ich ihn auf dem Burgtheater Rollen spielen wie den Schiller in den „Karlsschülern". Er war als Gast von Hamburg gekommen und sollte fürs Liebhaberfach engagirt werden. Er gefiel durch Frische, Schärfe und Behendigkeit, und mich interessirte er besonders darum, weil ich ihm den künftigen Charakterspieler abzusehen meinte. Sein Name ist Dawison.

Mein Eintritt war eben abgeschlossen, und ich wollte just nach Leipzig abreisen, um meine Familie zu holen, da wurde ich seinetwegen noch zu meinem Chef, dem Grafen Lanckoronski, citirt. Das Engagement Dawison's, welches ich als sicher vorausgesetzt, war zweifelhaft geworden. Holbein figurirte noch als ökonomischer Director, und er hatte Dawison's Forderung zu hoch befunden.

Dawison beschwor mich, sein Engagement durchzusetzen, und wartete bei schlechtem Wetter unten in der Bräunerstraße, bis ich vom Grafen wieder herunterkommen und ihm Bescheid sagen würde.

Ich erklärte meinem Chef, daß der junge Mann engagirt werden müßte, auch wenn er noch einmal so viel verlangte, als er verlangt habe. Er sei ein unzweifelhaftes Talent, und das Personal des Burgtheaters müsse um jeden Preis ergänzt werden durch junge Talente.

Graf Lanckoronski bewilligte das Engagement, und Dawison empfing unten die Nachricht mit der lebhaftesten Erkenntlichkeit.

Ich blieb einige Wochen aus, und als ich nach Wien zurückkam, fand ich ihn — todtgemacht. „Er liegt auf der Nase", sagten die Schauspieler. Mein erstes Engagement erschien als verunglückt. Er hatte während meiner Abwesenheit seine Debutrollen gespielt, und derselbe Schauspieler, welcher als Gast sehr gefallen, war als Debutant durchgefallen.

Als ich hörte, welche Rollen er gespielt, war mir Alles klar. Er selbst war über sich ganz im Unklaren und meinte wohl eigentlich, Alles spielen zu können. Da hatte man ihm denn allerdings lauter schöne Rollen gegeben, aber vorzugsweise Wiener Rollen, das heißt Rollen, welche durch Lieblinge des Wiener Publicums große Geltung erlangt hatten, welche aber gerade specifische Eigenschaften der Wiener Lieblinge voraussetzten. Dawison hatte nun gerade diese Eigenschaften nicht, und so war er in die Grube getaumelt. Dies artige Diplomatenstückchen war seit Jahren üblich gewesen, weil kein thatkräftiger Director die Zügel geführt.

Dawison selbst war völlig entzwei; er hatte allen Muth verloren, und je bedeutender die Rolle war, die ich ihm bot, desto dringender bat er, sie nicht annehmen zu dürfen. Antonius im „Julius Cäsar" war ihm ein unmögliches Wagstück im Burgtheater. „Ja, lieber Freund" — erwiederte ich —, „ich bin auch neu wie Sie, und muß auch wagen, Sie müssen vorwärts und müssen die Rolle spielen."

Da kam ein wichtiges Intermezzo. Eines Abends finde ich ein neues Manuscript in meiner Wohnung. Den Namen des Ver-

fassers hatte ich vor Jahren flüchtig in Leipzig kennen gelernt. Dort hatte ich kleine Artikel von diesem jungen Manne in die „Elegante Zeitung" aufgenommen. Sollte der ein Stück schreiben können?! Ich las sogleich, las bis Mitternacht und reichte am anderen Morgen das Stück ein zur Aufführung. Es war der „Erbförster" von Otto Ludwig.

Die Rolle des ältesten Sohnes, Andres, bestimmte ich für Dawison. Als wir zur Leseprobe kamen, zog er mich beiseite und klagte nun in entgegengesetzter Richtung: „Jetzt ruiniren Sie mich mit so kleiner Rolle!" Dabei zeigte er auf die paar Blätter, aus denen die Rolle bestand.

„Diese paar Blätter werden Ihre Lorbeerblätter werden — Sie müssen die Rolle spielen."

Und es wurde so. Mit diesem Andres machte er einen Effect, der alles Andere in Schatten warf. Und nun konnte ich weiter mit ihm vorschreiten.

Leicht wurde es noch immer nicht, und das Schicksal war immer noch tückisch: im „Julius Cäsar" schlug er, hingerissen von Ekstase, die Leiche des Cäsar-Anschütz dermaßen auf den Bauch, daß die Folgen nicht ausbleiben konnten. Der todte Cäsar machte eine convulsivische Bewegung, welche sich für keinen Todten der Welt schickt, auch nicht für Julius Cäsar, und welche ein schallendes Gelächter des Wiener Publicums erregte.

Dabei erfuhr ich, daß dies Publicum das Lachen absolut nicht vergessen kann, der Moment sei auch noch so feierlich.

XII.

Der „Erbförster" machte das Aufsehen eines literarischen Ereignisses. Otto Ludwigs's Name war unbekannt, und das Stück zeigte eine ganz neue, ganz eigenthümliche Kraft. Eine realistische Kraft, welche mit Romantik verquickt war. So wurden die Realisten dafür eingenommen, welche nackte Wahrheit in der Dichtung wollen, und die Idealisten, welche höhere Beziehungen verlangen, meinten in der romantischen Wendung des Stückes auch ihre Rechnung zu finden.

Das Trauerspiel wirkte bis auf seinen Höhepunkt ungemein kräftig und erfrischend. Die realistische Schilderung der Charaktere im Forsthause war geistig durchhaucht von fein menschlichen Zügen; die Bewegung des Handlungsstoffes war ganz natürlich, und der Athem der Romantik über Alledem erschien anspruchslos und reizend.

Eben deßhalb wurde das Stück auch vortrefflich gespielt. Denn die Schauspieler hängen ganz vom Dichter ab. Sie können keine guten Wirkungen erzwingen, wenn dem Dichter nicht der glückliche Zusammenhang und der überzeugende Ausdruck gelungen ist, und sie wirken nur dann leicht und sicher, wenn der Dichter ins Schwarze trifft. Anschütz als Erbförster erquickte durch solides, wohlthuendes, ganz und gar einfaches Spiel. La Roche gab in dem Waldläufer Weiler ein Meisterstück der Genremalerei, Dawison brachte die Wuth und das innere Entsetzen eines gemißhandelten Jünglings genial zur Anschauung — bis zur Höhe des vierten Actes meinte man eine neuclassische Schöpfung vor sich zu sehen.

Von da an knickte das Stück, und am Ende verlor es all seine glückliche Macht. Warum? Der Inhalt des Stückes übertrieb sich, und die früher angenehm colorirende Romantik wurde grell, wurde in diesen Charakteren eine gemachte und unwahre Erhöhung.

Es überflog Einen der Eindruck: dieser begabte neue Dichter muß erkrankt sein mitten in der meisterhaft geführten Arbeit. Wer später hörte, daß Otto Ludwig in der That von tiefer körperlicher Krankheit befallen war, der meinte wohl, darin den Aufschluß zu finden.

Das war es aber nicht allein, was den Ausgang des „Erbförster" beschädigte. Es war die literarische Erziehung, welche Ludwig in der Jugend durchgemacht, die Erziehung, welche uns Allen angekränkelt worden ist, die wir in den Zwanziger und Dreißiger Jahren unsere literarische Jugend verlebt haben. Die Romantik der Novalis, Brentano, Arnim, Tieck war zu Anfang des Jahrhunderts durch die großen kritischen Talente der Gebrüder Schlegel emporgeschwindelt worden gegen Schiller und Goethe, deren Ruhm unbequem wirkte auf junge Autoren. Besonders gegen Schiller war sie gemünzt. Diese Romantik, als Reaction zur Welt gebracht, war nie ganz gesund und hatte von Hause aus sehr viel künstlich Gemachtes in ihrem Inneren, künstliche Religiosität, künstlichen Natursinn, künstliche Liebe. Wer kennt sie denn jetzt noch, die Productionen, welche in unserer Jugendzeit für Ideale galten; wer kennt und liest noch Tieck's „Genovefa" und „Kaiser Octavianus", und Arnim's „Gräfin Dolores" und Brentano's „Gründung Prags"! Sie sind verweht vom Staube der Zeit, wie alle Pflanzen verweht werden, die keine gesunden Wurzeln haben. Aber diese Männer und diese romantische Schule waren voll Geist und Bildung, und es war ihnen durch ihre kritischen Wortführer Schlegel gelungen, einen sogenannten poetischen Canon zu gründen in der deutschen Literatur. Dieser Canon ist eigentlich erst durch das junge Deutsch=

land angegriffen worden, allerdings ungleich und oft ungenügend angegriffen worden, denn wichtige Wortführer des jungen Deutschland stammten selbst noch aus der romantischen Schule. Aber der Angriff war doch so weit wirksam, daß die Autorität der blauen Romantik erschüttert wurde und daß sich neue Grundsätze anbahnen konnten, welche neuerdings realistisch genannt werden. Otto Ludwig hatte in seiner Jugend diese blaue Romantik eingesogen und hatte erst in reiferem Alter die Berechtigung der realen Dinge in der Poesie erkannt. Für Letzteres boten seine Eindrücke des heimathlichen thüringischen Kleinlebens Material in Fülle, denn er war immer arm und war vertraut mit allem Handwerkszeug der Kümmerniß, mit allen Athemzügen der Erholung von den Leiden des Lebens.

Aus solcher Ehe zwischen Romantik und realen Eindrücken des thüringischen Land- und Waldlebens ist der „Erbförster" entsprungen. Er hat zwei Seelen, eine kranke und eine gesunde.

Das Stück erbaut sein Gerüst auf einer ganz interessanten Idee. Der Förster hat den Wald aufgezogen, er betrachtet ihn deßhalb als sein Eigenthum und will dem juridischen Eigenthümer nicht zugestehen, daß dieser zerstörend darüber verfügen könne. Das ist interessant für ein Schauspiel, aber nicht haltbar für eine Tragödie. Mitten in einer juridisch geordneten Welt kann man diese Welt nur bis auf einen gewissen Grad leugnen, nicht total. Wer sie total leugnen will und doch übrigens ganz mit derselben Welt lebt, ja in innigem Familien-Zusammenhange mit dieser Welt lebt, der ist ein Sonderling und man nennt sein Leugnen eine Marotte. Sonderling und Marotte sind geeignet für Lust- und Schauspiel, nicht fürs Trauerspiel. Wenn es der Sonderling zum Aeußersten treibt, so haben wir die Empfindung: er übertreibt. Und mit dieser Empfindung besteht keine Tragödie.

Hier waltet schon die kranke romantische Seele des Stückes; denn die Romantik verachtete die realen Verhältnisse und trieb einen

einfachen Forstmann zu spitzfindigem Naturrechte, welches das Eigenthum leugnet unter gewissen Voraussetzungen.

Wir aber, die wir im Theater sitzen, gehen mit dem Erbförster nur bis zu dem Punkte, wo er tragischen Ernst macht mit seiner interessanten Vorstellung vom Eigenthume. Zu diesem tragischen Ernste schütteln wir den Kopf, und unsere ernste Theilnahme ist dahin.

Kommt nun im letzten Acte gar das ganze romantische Spielzeug hinzu von der blauen Blume und von der Vision der Tochter, und soll sich diese Vision der Tochter zuletzt bestätigen durch den Tod der Tochter von Vatershand, dann schütteln wir den Kopf zweimal. Das Alles ist künstlich romantischer Nachdruck für sonst gesunde Forstleute, und der Ausgang des Stückes wird für uns ein trauriger, nicht aber ein tragischer. Wir gehen hinweg mit dem Ausrufe: Wie schade!

So that auch das Wiener Publicum. Trotz Anerkennung vortrefflicher Eigenschaften im Stücke und trefflicher Darstellung des Stückes blieb das Publicum aus bei den ferneren Vorstellungen.

Und trotz Alledem ist das Stück eine Arbeit von Verdienst und Kraft und Reiz. Nur übel verstandene Romantik hat es verstümmelt.

Ich setzte dies Alles Ludwig auseinander in einem langen Briefe und schlug ihm eine Umarbeitung vor. Wurde die falsche Romantik hinausgeworfen, so konnte ohne gar große Umgestaltung ein Schauspiel entstehen, welches unzerstörbar auf dem deutschen Theater blieb. Er sah auch dies Alles ein, er stand bis auf einen gewissen Grad schon über seinem Werke — aber er konnte sich doch nicht zur Umarbeitung entschließen.

Die ästhetische Lehre, welche wir in der Jugend eingesogen, wird in uns zur Glaubenslehre. Sie ganz zu wechseln, wird uns so schwer, wie unseren kirchlichen Glauben zu wechseln.

Ich meinte übrigens, ein trotz seiner Gebrechen so talentvolles Stück verdiente auch von unserer Seite ein Opfer, will sagen ein Opfer der Casse. Beharrlich brachte ich also jedes Jahr den „Erb-

förster" wieder, der leider nur auf einigen deutschen Theatern gegeben, und wieder verschwunden war. Ich rechnete darauf, daß man allmälig die Uebelstände als bekannt voraussetzen und in den Kauf nehmen werde für außerordentliche Vorzüge. Ich rechnete ferner auf das große Gewicht, welches ein echtes Theater-Publicum wie das Wiener auf die Darstellung legt. Nur in Wien kann ein Stück lange leben durch die einleuchtende Trefflichkeit der Darstellung; draußen nicht. Und Anschütz wurde als Erbförster unübertrefflich gefunden. Ich theilte diese Meinung, soweit sie sein Spiel betraf; sein Naturell fand ich nicht streng genug für den Charakter. Aber das war meine Privatmeinung, das Publicum kannte und theilte sie nicht; ich baute also hartnäckig auf den Theatersinn des Publicums und führte das Stück immer wieder vor, obwohl Jahr um Jahr keine günstige Wendung für die Casse eintrat.

Endlich gelang es doch; der Besuch steigerte sich, ich glaube wohl vorzugsweise darum, weil man den alten Herrn — Anschütz war schon hoch bei Jahren — in der berühmten Rolle noch einmal sehen wollte. Und so wurde der „Erbförster" wirkliches Repertoirestück.

Meines Erachtens kann und sollte der „Erbförster" wieder aufgenommen werden, sobald sich eine jüngere Kraft für die Hauptrolle eignet. Ist sie, wie ich wünsche, im Naturell strenger, so wird sie allerdings doppelte Schwierigkeit finden, gegen die Beliebtheit der Anschütz'schen Weise aufzukommen, das Trauerspiel selbst aber wird in dieser Einen Richtung wahrscheinlicher werden. Denn ein weicher Erbförster widerspricht den letzten Wendungen zu sehr und macht als Kindesmörder einen doppelt peinlichen Eindruck.

Zwischen „Faust" und „Erbförster" waren noch andere Neuigkeiten gewonnen worden, Stücke und Schauspieler. Das Dirigiren entwickelte sich mir wie das Romanschreiben: man drängt auf ein Hauptkapitel zu und unterwegs begegnet man einem Nebenkapitel nach dem anderen, und ist am Ende ganz zufrieden mit solcher Ver-

zögerung, weil man unterwegs verstärktes Leben gewinnt und gehäufte Steigerung erreicht für das Hauptkapitel. Ich hatte als Hauptkapitel fortwährend die Inscenesetzung des „Julius Cäsar" vor Augen, und diese fand große Schwierigkeiten, namentlich auch Personal-Schwierigkeiten. Denn solch ein massenhaftes Römerstück machte größere Anforderungen, als die letzte Holbein'sche Zeit mit ihrem Nachlasse zu befriedigen im Stande war. Es hatte den Anschein, als sei dies im ersten Halbjahre gar nicht möglich, und ich meinte sehr unzufrieden sein zu müssen, gewann aber unterwegs recht wesentliche Dinge: ein paar dauernde neue Stücke und ein paar dauernde neue Schauspieler.

Gutzkow hatte zum Jubeljahre Goethes 1849 ein Gelegenheitsstück für Frankfurt geschrieben, den „Königs-Lieutenant", und dafür wenig Dank geerntet, wie das zu gehen pflegt, wenn Gelegenheits-Arbeiten größeren Anspruch machen. Sie sollen rasch entstehen, sollen zahlreichen Zwecken des Augenblicks dienen und sollen dann doch nicht rasch wieder vergehen, ja auch noch den Maßstäben ewiger Kunstwerke gerecht werden. Das ist selbst Goethe nicht gelungen mit größeren Compositionen, obwohl gerade er bekanntlich die Gelegenheit sehr hoch schätzte für poetische Thätigkeit. Gutzkow's Arbeit enthielt jedenfalls mannigfache historische Elemente, welche für das Wiener Publicum werthvoll waren, da die Absperrung Oesterreichs vom deutschen Dichterleben dem österreichischen Volke gar viel entzogen hatte von den intimen Reizen unserer literarischen Entwicklung. Ich meinte durch eine sorgfältige Inscenesetzung diesen „Königs-Lieutenant" gefällig machen zu können. Ein neuer Schauspieler bot sich dar für die Hauptfigur; Jacob Lußberger, auch ein geborner Frankfurter. Er bestand ziemlich gut, und das Stück, welches anderswo als Gelegenheitsstück vorüberging und nur durch Gastrollen von Zeit zu Zeit wiedererweckt worden ist, hat auf dem Burgtheater einen Platz im Repertoire erhalten.

Uebrigens war für Lußberger gerade die Frankfurter Herkunft

sehr lange ein schweres Hinderniß des Aufkommens. Der fränkische Stamm am Niedermain, und namentlich in Frankfurt, hat in seinem Dialekte einen singenden Nasalton zum Lieblingstone erwählt, welcher für die Bühne nicht gesucht wird. Der treffliche Frankfurter Komiker Hassel, der dortige „Bürger-General", hat mir zwar in seiner würdevollen Laune einmal versichert, dies sei gerade der Ton, welcher von den alten Franken an die Franzosen übergegangen, und just er habe die französische Sprache zur Weltsprache gemacht. Aber diese geschichtliche Anschauung ist vereinzelt geblieben und jedenfalls nicht ins Theater-Publicum gedrungen, denn Lußberger litt sehr unter diesem gemeinsamen Stammlaute alter Franken und moderner Franzosen. Wie oft erlebten wir's, daß er eine ganze Scene vortrefflich gespielt hatte — er war ein sehr tüchtiger Schauspieler — und am Ende derselben schlängelte sich dieser fragliche Nasalton mit naiver Zudringlichkeit in's Schlußwort und verstimmte das Publicum, welches schon bereit gewesen war zum Applause.

Was für Mühe gab sich Lußberger auf mein Zureden, dies Heimchen loszuwerden! Umsonst. Sein „Daheim" untergrub alle Mühe. Seine alte Mutter lebte bei ihm; er liebte sie zärtlich und verkehrte zu Hause nur mit ihr. Natürlich in heimathlicher Redeweise. Und so conservirte er sich bei aller Gegenbestrebung dies Merkmal des Dialektes. Auf Unglück folgt Glück, pflegt man zu sagen — die Mutter starb, und Lußberger wurde freier und freier, endlich meinten wir gesiegt zu haben. Da — ach, auf Glück folgt auch Unglück, da, als wir den Sieg schon in Händen hielten, da — starb Lußberger selbst. Ein Herzschlag raffte ihn in voller Manneskraft hinweg.

Das war mir ein schmerzlicher Verlust. Lußberger war ein liebenswürdiger, solider Mann mit guter Schulbildung, mit unermüdlichem Bildungsstreben, mit eisernem Fleiße und mit jener gesunden schauspielerischen Begabung, welche man Ifflandisch nennt, einfach, wahr und reiflich erwogen. Frei vom Dialekttone, hatte

er eine schöne Zukunft vor sich im Fache der Väter und geschmeidigen Charakterspieler. Er beherrschte auf der Scene sein Material mit voller Sicherheit und hatte dadurch einen großen Vorsprung vor so vielen begabten deutschen Schauspielern, welche die Abhängigkeit vom Souffleur nicht loswerden können, eine Sklaverei, die nie ein volles schauspielerisches Kunstwerk erreichen läßt. Darüber war Lußberger auch mit sich ganz im Klaren, und sein Streben war ein systematisch geregeltes. Ich erinnere mich einer Streitscene auf der Probe, welche dies deutlich an den Tag legte. Gereizt durch ein anderes Mitglied, welches den Souffleur absolut nicht entbehren konnte, entwarf er diesem ins Angesicht voll Zorn ein Bild vom Schauspieler, wie er sein müßte. Er führte dies Bild mit voller Beredtsamkeit und Kenntniß in raschem Redestrome binnen fünf Minuten dergestalt aus, daß es vom Stenographen sofort in die Druckerei geschickt werden konnte und sich als ein erschöpfendes Vademecum für Schauspieler dargeboten hätte. Er besaß alle Eigenschaften für einen guten Regisseur.

Das zweite Stück und der zweite Schauspieler, welche unterwegs gefunden wurden, waren „Der verwunschene Prinz" und Herr Meixner.

Der heitere „Verwunschene Prinz" wurde Gegenstand einer ernsten Principienfrage. Dieser Prinz ist eigentlich eine Posse, und die Rigoristen meinen, eine Posse gehöre nicht aufs Burgtheater. Im Wiener Sinne haben sie auch Recht. Eine Wiener Posse ist etwas viel Gröberes und Bunteres, als der literarische Begriff Posse in sich schließt. Dieser nennt ein ausgelassenes Lustspiel eine Posse, und ein ausgelassenes Lustspiel ist etwas ganz Anderes als eine Wiener Posse. Es kommt also ganz auf den Grad der Ausgelassenheit an, ob das Stück in einem Schauspielhause zulässig ist, welches den Anspruch auf ein erstes Schauspieltheater streng behaupten will. Und dies ist eine feine Frage. Bei einer großen Anzahl unserer Lustspiele sagt der ästhetische Kritiker mit Recht: es ist mehr Posse

als Lustspiel! und es fällt uns doch nicht ein, das Stück vom Burgtheater zu weisen. Die Grenzlinie ist sehr schwer zu bestimmen, und ich habe immer gemeint, man soll sich da vor Pedanterie hüten. Fröhlichkeit ist ein gar gutes Ding. Man soll ihr nicht entgegentreten, so lange sie nicht Neigung zeigt, trivial zu werden.

Die Franzosen wissen recht gut, was sie wollen, indem sie auf ihrem stolzen Théâtre Français die alten Scapinstücke mit gröbster, ja gröblichster Komik jede Woche aufführen. Es geschieht nicht blos, um ihre classischen Lustspieldichter zu ehren, und neben Molière ist schon Regnard nicht geradezu classisch, und es kommen deren, die unter Regnard stehen. Sie wollen ungebundene, natürliche Frische, sie wollen derbe Heiterkeit, ja unmotivirte Lustigkeit nicht ausgehen lassen auf ihrer Scene; sie wollen den oft verzwickten modernen Reserven vornehmer Gesellschaft einen Widerpart entgegenhalten, damit der Geschmack nicht verschrumpfe in künstlicher wie ängstlicher Convenienz.

Die Warnung vor Pedanterie in dieser Richtung gilt besonders für ein Theater, welches siebenmal in der Woche Schauspiel giebt, also fröhliche Abwechslung dringend braucht. Dazu unsere dramatische Schöpfungskraft, welche im Lustspiele so gar sparsam ist und welche in ihren Lustspielen vorzugsweise nach dem Derben und Possenhaften neigt. Ein Theater wie das Burgtheater, welches nur Schauspiel bringt, soll ferner auch den ganzen Umfang des Schauspieles bringen. Zu diesem Umfange gehört die Posse im feineren Sinne. Vom geschichtlichen Herkommen im Burgtheater spreche ich da gar nicht. Dies Herkommen ist nie rigoros gewesen, im Gegentheile, es ist immer weit über das hinausgegangen, was ich meine. Possen wie die „Pagenstreiche", welche ich auf dem Repertoire fand und für den Faschingssonntag stehen ließ, sind viel ärger, als ich für zulässig erachte. Das ist nicht ein ausgelassenes Lustspiel, das ist eine ausgelassene Posse. Das ausgelassene Lustspiel, welches man literarisch Posse nennt, braucht eine volle Motivirung seiner Wirkungen

und unterscheidet sich vom Lustspiele nur dadurch, daß den Wirkungen ein freierer und breiterer Raum gelassen wird.

In diesem Sinne hielt ich und halte ich das Genre des „Verwunschenen Prinzen" für ganz zulässig. Seine heitere Wirkung hat es denn auch in vollem Maße gethan, und der Verfasser, ein anspruchsloser Mann in München, v. Plötz, hatte eine reine, schöne Freude daran, daß seine anspruchslose Arbeit auf einem ersten Theater eingeführt wurde und wohl bestand. Es war Nachfolge so fröhlich sinniger Arbeit von ihm zu erwarten; aber der Tod, welcher einen Zahn auf unsere Dramatiker und guten Schauspieler hat, raffte auch ihn bald darauf hinweg.

Herr Meixner gefiel, und es ward ein Charakter-Komiker gewonnen neben dem freien Komiker Beckmann, welcher so unvergleichlich war in der Freiheit der Komik und welchen der neidische Tod auch vorzeitig hinweggerissen hat.

Noch in einer anderen komischen Richtung versuchte ich das Repertoire zu erweitern. In der Richtung nach Norden, möchte ich sagen. Heinrich v. Kleist's „Zerbrochener Krug" gehört ganz zur nordischen Komik. — Heinrich v. Kleist stand lange auf der Senatorliste unserer großen Poeten. Man meinte, es müsse Alles dafür gethan werden, dem Publicum begreiflich zu machen, daß ihm einer der nächsten Sessel nach Schiller und Goethe eingeräumt werde. Ich war selbst dieser Meinung und hatte vor, all' seine Dramen in Scene zu setzen. Wie weit ich damit gekommen bin, wird die Folge zeigen. Zuerst brachte ich den „Zerbrochenen Krug", der hier nie gegeben worden; eigentlich ohne Erfolg. Er erschien zu nordisch, zu kalt, zu gedacht, zu abstract. Mehr Komik für den Denker als für den Zuschauer. Der Unterschied unserer deutschen Landsmannschaften zeigt sich da sehr deutlich. Die märkische Landsmannschaft, zu welcher Kleist gehörte, findet das Stückchen ihrem Geschmacke zusagend, sie folgt ihm mit Behagen. Döring giebt auch den Dorf-

richter Adam viel cynischer, schärfer und frecher als La Roche, und die Döring'sche Charakteristik entspricht dem märkischen Grundtone. Die norddeutsche Komik steht eben der Kaustik viel näher als die süddeutsche. Aber auch im Norden muß dieser durch die Romantiker berühmt gewordene „Krug" gestrichen werden bis auf die Knochen. Er ist viel zu breit für die Scene. Und dem Süddeutschen ist ein Körper ohne Fleisch ein mißlich Ding.

Endlich! — die Maisonne schien schon glühend warm — kam ich an die Proben des „Julius Cäsar". Diese Aufgabe wurde als das Staatsexamen des neuen Directors betrachtet, und alle Anstrengungen eines so schweren Actes brachte sie auch mit sich. Die großen Volksscenen waren in solcher Art eine Neuerung auf dem Burgtheater, und ich hatte sie gegen den Regisseur durchzusetzen. Das klingt auffallend, wenn ich den Regisseur nenne. Anschütz wars, ein sonst friedlicher, seiner Kunst ehrlich ergebener Mann. Unser Streit war auch kein persönlicher, er war ein Streit um Grundsätze. Alte und neue Schule stießen hiebei hart an einander. Anschütz wollte nicht zugeben, daß die auf der Bühne Agirenden gar keine gesellige Rücksicht auf das Publicum nähmen. Er fand es respectwidrig, daß sie dem Publicum sogar den Rücken zukehrten. Ich dagegen erklärte mich als Gegner dieser geselligen Rücksicht und behauptete, die Scene habe alle Rechte eines Gemäldes. Ich verwies auf große historische Bilder, welche ihre Größe einbüßen würden, wenn alle Köpfe und Leiber en face oder auch nur halb en face erscheinen müßten. So wenig im Conversationsstück die Schauspieler immer nach dem Publicum zugekehrt sprechen dürften — und dies sei ja ein charakteristischer Vorzug des Burgtheaters, daß es den Eindruck wirklichen Lebens durch natürlichen Verkehr auf der Bühne hervorbringe — ebensowenig dürfe das im großen historischen Stücke geschehen. Berufe man sich auf höheren Styl im höheren Stücke, wie Anschütz that, so meinte ich das zurückweisen zu müssen. Steifheit und unwahre Wendung möge Styl heißen, ich hielte dies aber

für schlechten Styl und glaubte auch Styl zu erreichen durch Ordnung und Gesetz in der freien Bewegung.

Nach meinem Sinne eingerichtet, erschien denn die große Volksscene auf dem Forum und machte eine elektrisirende Wirkung.

Ich selbst wurde bei der ersten Vorstellung nicht viel gewahr von dieser Wirkung, denn ein literarischer Freund zog mich aus der Loge und demonstrirte mir im Corridor, während das Publicum im Saale sich für meine Insceneszetzung erklärte, daß dies Alles nicht richtig wäre und dem wohlgeschulten Wiener Publicum mißfällig werden müßte.

So wahr ist es, daß wir in diesem Leben jeden Erfolg bis auf Heller und Pfennig bezahlen müssen.

XIII.

Der Erfolg der „Cäsar"-Vorstellung war ein vollständiger. Er erwarb der Direction ein volles Zutrauen. Und dieses Zutrauen hat mir das Publicum mit liebenswürdiger Nachsicht für all' meine Gebrechen bis zu meiner letzten Directionsstunde im Burgtheater bewahrt. Ich bin dafür dem Wiener Publicum zu tiefem Danke verpflichtet.

„Julius Cäsar" gewann hiedurch eine feste Dauer. Trotz warmer Sommerszeit konnte er bis zu den Ferien, bis Ende Juni, sechsmal bei vollem Hause gegeben und nach den Ferien in demselben Jahre ebenso oft wiederholt werden. Ja, er übte seine Anziehungskraft einer Novität auch das nächste Jahr aus und ist alsdann Jahr für Jahr zahlreich wiederholt worden.

Ein römisches Stück ohne Liebes-Intrigue, nur große Staatsereignisse darstellend, und mit schwachem Schlusse!

Wäre das in einer andern deutschen Stadt, wäre das in Berlin möglich? Kaum. Man giebt dort auch „Julius Cäsar", aber er erscheint nur nach langen Zwischenräumen. Und doch hätte Berlin einem strengen Shakespeare-Stücke gegenüber gar Mancherlei voraus gegen Wien. Die Shakespeare-Muse steht dem dortigen Publicum wirklich näher. Die norddeutsche Landesart ist der englischen schon verwandter; die literarische Bildung ist zahlreicher verbreitet durch gute Schulen, und der protestantische Geist kommt der Shakespeare'schen Gedankenwelt vorbereitet entgegen, denn Shakespeare's Ge-

dankenwelt entsprang ja der protestantischen Freiheit im Denken. Da wäre also doch Vorsprung genug, um den mangelnden Romanreiz eines streng politischen Stückes leichter entbehren zu können. Noch mehr: das Wiener Publicum ist zwar dem Berliner darin voraus, daß es die Schönheit eines Stückes rascher und wärmer auffaßt, aber das Berliner folgt einer verständigen Composition ruhiger und überlegter, es erschrickt deßhalb weniger vor consequenten starken Ausbrüchen einer solchen Composition; es hat Nerven, welche durch systematische Literarbildung stärker gehärtet sind. „Othello" zum Beispiel, dasjenige Stück Shakespeare's, welches am folgerichtigsten motivirt und geführt ist, wird in Wien immer bis auf einen gewissen Grad gescheut und gefürchtet. Die Ausbrüche Othello'scher Art haben für das eigentliche Burgtheater-Publicum stets etwas Erschreckendes und Bedenkliches und müssen durch Shakespeare's Namen gedeckt werden. Das ist in Berlin ganz anders. Die Folgerichtigkeit, wenn auch noch so grimmvoll, sagt dem dortigen Sinne zu. „Othello" ist in Berlin geradezu populär.

Und trotz aller dieser Eigenschaften des Näherstehens würde ein Stück wie „Julius Cäsar" dort schwerlich eine so mächtige und andauernde Theaterwirkung machen, wie es sie in Wien von 1850 an gemacht hat. Dazu ist ein warmer Theatersinn, ist ein schöner Enthusiasmus für ein großes neues Stück erforderlich, und der naive Respect des Wieners für eine Größe, welche ihm unerwartet entgegentritt. Diese naive Empfängniß ist und bleibt eine unschätzbare Eigenschaft des Wiener Publicums. Sie bringt allerdings manchmal zur Verzweiflung, wenn sie sich durch Mangel an Kenntniß verleiten läßt, jede fremdartige Aeußerlichkeit heiter und lustig zu begrüßen, und jedes Befremdliche kurzweg anzulachen oder gar auszulachen. Aber den eingebornen künstlerischen Grundton verleugnet das große Wiener Publicum nie. Es erkennt das Echte in der Kunst immer und huldigt ihm stets mit Hingebung. Und gerade die Hingebung ist ihm so eigenthümlich wie dem Pariser Publicum. Ihr

vorzugsweise verdankt es Wien, daß es noch ein gutes Schauspiel haben kann, während die anderen deutschen Städte es immer mehr entbehren müssen. Diese Hingebung erhöht den Dichter und erhöht den Schauspieler.

Für „Julius Cäsar" waren übrigens auch die Revolutionsstöße, welche Wien kurz vorher erschüttert hatten, eine Vorschule gewesen zu geneigtem Verständniß. Die römische Revolution im Stücke weckte helle Erinnerungen. Namentlich die Volksscenen thaten dies, indem sie die Wankelmüthigkeit und den jähen Wechsel der Volksstimmung zeigten.

Aber bei all diesen Erklärungen erscheint mir immer die große und dauernde Wirkung des Stückes höchst merkwürdig, wenn ich es als Theaterstück an meinem Auge vorübergehen lasse.

Das Stück selbst, von großem Geiste geführt und eine der größten Compositionen Shakespeare's, leidet doch in unserm heutigen Theater und für unseren heutigen ausgebildeten Theatergeschmack an manchem Uebelstande und an einem ganz unwirksamen letzten Acte.

Der Held Julius Cäsar handelt nicht, sondern ist nur Mittelpunkt der Handlung. Er verschwindet sogar schon inmitten des Stückes. Wir müssen uns damit begnügen, daß sein Geist ersichtlich fortwirkt.

Dies ist eine Strecke lang meisterhaft bewerkstelligt. Sein Rächer Antonius entwickelt sich in der großen Rede und in Beherrschung der Volksmassen so mächtig, daß diesen Scenen nichts Aehnliches in der ganzen Literatur Europas an die Seite zu stellen ist.

Aber von da an werden wir inne, daß die einheitliche Triebkraft ausgeht. Die berühmte Zankscene zwischen Brutus und Cassius, die erwachende Nemesis des beseitigten Herrn, ist als gut gedachte und gut geführte Scene wohl angethan, den Geist des Zuschauers interessant zu beschäftigen. Das künstlerische Bedürfniß des Zuschauers jedoch befriedigt sie nicht mehr. Sie kommt zu spät im dramatischen Organismus. Wir sind schon auf der Höhe des Endes,

und da genügt eine Scene nicht mehr, welche nur an unser zustimmendes Verständniß gerichtet ist. Wir brauchen da ein stärkeres, drangvolleres Moment. Da folgt die leibhafte Geisteserscheinung Cäsar's und stellt unsere erschütterte Theilnahme wieder her. Wenigstens einigermaßen.

Der letzte Act aber genügt uns nicht in seiner blos epischen Führung, und er hat theatralisch schwere Mißlichkeiten. Wir haben uns darein ergeben, statt des todten Cäsar einen neuen Helden zu erhalten, den Brutus. Das ist auf der Bühne viel abschwächender als im Lesen. Wir müssen aber auch noch einen Concurrenten mit in den Kauf nehmen, den Cassius, und schließlich müssen wir zwei Sterbescenen dieser zwei Helden von theatralisch schlimmer Gleichmäßigkeit durchmachen. Das kühlt ab über die Gebühr.

Ich führe dies an, um auf den Unterschied aufmerksam zu machen zwischen der Theaterkritik und der Buchkritik. Letztere haben wir in fast argem Maße über Shakespeare, eine wahrhaftige Theaterkritik über die Shakespeare-Stücke haben wir in sehr geringem Maße.

Unsere Buchkritik über Shakespeare ist bekanntlich ein unerschöpflicher Born des Lobes, und ich will gar nicht streitig machen, daß sie unserem literarischen Geiste reiche Hilfsquellen erschließen hilft, wie überschwenglich sie sich auch oft geberde, wie grundlos sie auch oft folgere und thürme. Aber ich muß doch einmal darauf hinweisen, daß diese Shakespeare-Kritik uns meist ganz irrthümlich berichtet über die Wirkung der Shakespeare-Stücke auf dem Theater. Ich wüßte kaum einen der Shakespeare-Erklärer, welcher darin eine Bedeutung hätte.

Gervinus am wenigsten. Er führt geradezu irre. Sein Urtheil über die Theaterwirksamkeit Shakespeare's ist eine völlige Merkwürdigkeit.

Wenn er sagt: dies Stück empfiehlt sich ganz besonders für die Bühne, dann kann man sicher sein, es ist nicht aufführbar. Und wenn er seine Bedenken äußert über die Aufführbarkeit, dann kann

man sich getrost mit der scenischen Einrichtung des Stückes beschäftigen. Denn von dem Talente des Schauspielers Shakespeare weiß Gervinus kein Wort. Wie oft überrascht uns dies Talent bei der Inscenesetzung! Es hat kein dramatischer Autor so viel scenische Macht, die wir heute noch nicht mit all' unserer Classificirung der Effecte hinreichend erklären können, als gerade Shakespeare. Er war auch darin ein Genie.

Aber er hatte eine ganz andere Bühne, als wir sie haben, und seine Zuschauer machten ganz andere Ansprüche, als die unserigen sie machen, und um über Theaterwirkung Etwas voraussagen zu können, muß man eben eine plastische Phantasie haben. Just diese aber geht zumeist Gelehrten ab. Sie sind vorzugsweise Denker, nicht Künstler. Und gerade Gervinus ist völlig verlassen von jedem Atom plastischer Phantasie. Man braucht nur seinen Styl anzusehen, eine wahre Tortur für den Leser, welcher irgend ein künstlerisches Bedürfniß hat. Die Gedanken drängen sich und stoßen sich in dunkler Kammer. Gervinus sieht sie selber nicht; er hat nie eine Anschauung und kann deßhalb auch keine geben.

Es gehört zu unserem deutschen Schicksale, daß eben solch ein Mann — reich an Kenntnissen und unermüdlich im Fleiße, aber ohne jede plastische Fähigkeit — über unsere Poeten zu Gerichte sitzt. Die Grund-Elemente der Poesie, naive Anschauung und glückliche Gestaltung, sind seinem Naturell versagt, er muß seinem Wesen gemäß die Dichter nach Gedanken-Kategorien messen und muß also Poeten wie Goethe aufs Aergste mißhandeln.

Bei einem Landsmanne wie Goethe thut das weniger Eintrag. Der steht unserem Verständnisse so nahe, daß unverständiger Tadel an uns abgleitet. Aber wenn der Kritiker ohne Augen über die Wirkung blos gelesener Dramen redet, dann muß er den Leser irreleiten. Glücklicherweise ist er durch den großartigen Geist Shakespeare's so eingenommen für diesen Dichter, daß er auch das lobt, was er nicht sieht, und so wird sein reichlich gesammeltes Material

immerhin werthvoll, seine rastlos und unruhig combinirende Dialektik immerhin anregend, wenn man sich durcharbeitet durch das Dornengestrüpp seiner Rede, und wenn man auf der Huth bleibt bei seinen Folgerungen. Aber vor seinen Verkündigungen der Shakespeare'schen Theater-Effecte möge Jedermann gewarnt sein.

Was die Einrichtung des „Julius Cäsar" für unsere Scene betrifft, so bin ich sehr vorsichtig zu Werke gegangen. Es war das erste Stück, welches ich für die Aufführung redigirte, und da ist man noch sehr schüchtern. Längere Theaterführung macht in diesem Punkte dreist, ja gewaltsam. Das unmittelbare Leben stellt gebieterische Forderungen, und die offene Scene mit dem anwesenden Publicum ist unmittelbares Leben. Da hören alle erlernten Rücksichten auf; man will und muß bestehen, und das Publicum da unten fragt nicht nach literarischer Geschichte, es fragt nur, ob das da oben dargestellte Stück seinen lebendigen Ansprüchen genügt.

Der Theater-Director Schröder, welcher das große Verdienst hat, Shakespeare auf der deutschen Bühne eingeführt zu haben, ist am gewaltsamsten vorgegangen.

Die literarische Kritik hat auf der anderen Seite den Beruf, das Original zu vertheidigen gegen die Abänderer, und dadurch die Abänderer in Schranken zu halten. Der geschichtliche Verlauf stellt das Gleichgewicht her zwischen Beiden. Gebiert die Abänderung ein dauerndes Stück, dann wird die literargeschichtliche Einwirkung wirkungslos; gelingt das nicht, dann wird der frevelhafte Theater-Director gestäupt. Das Bedürfniß nach neuen Stücken zwingt ihn aber schon morgen wieder zu neuen Versuchen; denn das lebendige Bedürfniß respectirt kein Verbot, es gehe von bürgerlicher Polizei aus oder von literarischer Polizei.

„Julius Cäsar" bedarf in seinem Baue auch für unsere Scene keiner wesentlichen Veränderung. Nur im letzten Acte macht das scenische Arrangement eine Zusammenziehung nöthig.

Einige Wochen nach dem „Cäsar", also mitten im Sommer,

brachten wir „Rosenmüller und Finke", von Töpfer, zum erstenmale. Ich machte keine Umstände und legte es in so ungünstige Jahreszeit, für welche man sich sonst jeder Neuigkeit enthält, weil ich ein schlechtes Gewissen hatte mit dem Stücke. Unsere praktischen Lustspiele nehmen sich in der Lectüre gar gröblich aus und gar bedenklich. Ehe das frische Gelächter die leeren Stellen ausfüllt, erscheinen sie verzweifelt ordinär. Ich hatte auch noch zu wenig Praxis, um hinreichend zuversichtlich zu sein in diesem Punkte. Und die erste Aufführung gab meiner jungfräulichen Scheu vollständig Recht. Das jetzt so beliebte Lustspiel wurde am ersten Abende unzweideutig abgelehnt. Man hatte viel gelacht, schwieg aber gegen den Ausgang und zischte am Ende.

Dies will im Burgtheater sagen: das Stück läßt sich leidlich an, genügt aber doch den Anforderungen nicht, die wir zu stellen berechtigt sind. Beim Schauspiel und Trauerspiel ist dies ein Verdict, von welchem es keine Appellation giebt. Die Leute kommen da eben nicht zur zweiten Vorstellung. Beim Lustspiele aber giebt es eine Appellation. Die Erheiterung ist ihnen zu nothwendig. Man erzählt zu Hause: classisch ist das Stück nicht, es sündigt vielfach, aber es unterhält doch. Kann man sogar sagen: es unterhält lustig, dann schwinden alle Bedenklichkeiten und die Leute kommen zahlreich zu den Wiederholungen. Dann hat das Stück seinen kritischen Abweis erlebt, das Gewissen ist beruhigt und es findet seinen praktischen Erfolg zu männiglicher Unterhaltung. So hat es sich ereignet mit „Rosenmüller und Finke".

Ohne diesen praktischen Ausgleich könnte auch kein Theater bestehen; denn es werden gar wenig Stücke geschrieben, welche der Kritik und dem Bedürfnisse der Unterhaltung gleichmäßig genügen.

Einige Monate später verschafften wir uns selbst, Regisseure und Director, eine originelle Unterhaltung. Wir trachteten ein Stück aufzuführen, in welchem lauter ungestüme Jugend zu toben hat, und wir wollten einen großen Theil dieser ungestümen Jugend

durch alte Herren darstellen lassen. Theils fehlte wirklich noch die hinreichende Anzahl junger Schauspieler, theils sollte uns solch eine würdevolle Besetzung als Passirschein dienen. Wenn die Behörde sähe, daß Papa Anschütz einen wilden Jüngling spielen wollte, so war das, meinten wir, eine Zusicherung, daß nichts Ungebührliches beabsichtigt würde.

Wir wollten Schiller's „Räuber" auf's Burgtheater bringen. Sie waren im Theater an der Wien gegeben worden, im Burgtheater aber nie. Die Censur war in frühester Zeit dagegen gewesen, und eine unklare Scheu vor Rohheit gab der Censur Recht. Schreyvogel hatte meines Wissens keinen Versuch gemacht; in Deinhardstein's leichtes Wesen paßte solch ein urwüchsiges Stück gar nicht, und Holbein hätte wohl in den letzten zwei Jahren Gelegenheit dazu gehabt, er gehörte aber in eine Beamtenrichtung, welche mit Wagner im „Faust" dergleichen scheut, „weil ich ein Feind von allem Rohen bin". Regierungsrath v. Holbein war ein gewissenhafter und ehrenhafter Beamter, welcher in allen Verwaltungs-Angelegenheiten Sorgfalt, Strenge und Muth entwickelte; in allen Fragen aber, welche das Theater mit Politik in Berührung brachten, war er ängstlich und zaghaft.

So lagen denn die „Räuber" Anno 1850 noch für das Burgtheater wie auf einer unnahbaren Insel im fernen Ocean. Wir aber rüsteten eine Expedition, um diese Insel zu erobern. Anschütz stand als Schweizer auf dem Deck, Löwe als Spiegelberg, und so fort lauter erfahrene Jünglinge; Fichtner als Hermann der Bastard stach beinahe ab. Die beliebte Form für zu hoch oder zu niedrig hängende Früchte, das Gesuch um eine Wohlthätigkeits-Vorstellung, war unsere Flagge, und nicht ohne Zagen meldeten wir uns mit diesem verwegenen Unternehmen bei unserer Behörde. Als wir eintraten, flüsterte mir Anschütz zu: Doctor! Wir erleben ein Unglück und werden mit Schimpf und Schande fortgejagt.

Ich muß vorausschicken, daß unser Chef, welcher zu Anfang

für eine große Schaar von Stücken die rothen Kreuze gemacht, im Laufe des Jahres etwas milder geworden war. Er war ein Tory und streng in seinen Grundsätzen, welche mit dem Liberalismus der Zeit wenig Gemeinsames hatten. Aber er war einer vorsichtigen, logischen und ehrlichen Beweisführung nicht immer unzugänglich; er war günstig gestimmt durch die Erfolge, welche dem Theater gelangen, und er handelte nicht gern gegen die Strömung, welche eben an oberster Stelle herrschte. Diese Strömung war im Jahre 1850 noch nicht ausgesprochen anti-liberal. Man hatte noch zu viel aufzuräumen und vorzubereiten, ehe man an die Aufhebung einer Verfassung denken konnte, welche unter freisinniger Form ganz Oesterreich zusammenhielt und der Verbesserung fähig war. Graf Lanckoronski, ein Schwager Stadion's, ließ sich damals wohl noch daran erinnern, daß sein Schwager starken Antheil habe an dieser liberalen Verfassung und daß unter solchen Umständen wohl auch die „Räuber" —

„Die Räuber?!"

Von Schiller, wurde schüchtern hinzugesetzt, um den bösartigen Titel zu entschuldigen.

Er lächelte zu dem abenteuerlichen Jünglingswunsche der alten Herren, aber er schüttelte doch langsam das Haupt und zeigte wenig Lust, ihn zu gewähren.

Es ist merkwürdig, was dies erste Stück Schiller's den Leuten zu schaffen gemacht, was für lodernde Sympathien, was für grimmige Antipathien es geweckt hat. Der ganz neue Kern eines Genies, welcher zum erstenmale vor den Menschen erscheint, macht eben als ganz neu und unerhört den heftigsten Eindruck. War es nicht bei Goethe ebenso gewesen? Sein „Götz von Berlichingen" setzte die ganze deutsche Welt in Bewegung. Nur war Goethe ein friedliches Naturell, Schiller aber ein kriegerisches. Die „Räuber" also setzten in Flammen, während „Götz" nur in Bewegung gesetzt hatte. „Louise Millerin", wie „Cabale und Liebe" zuerst hieß, war nicht

minder arg, sie griff bis zum Aufzucken schmerzhaft in die Wunden der Gegenwart, in Standes- und Regierungswunden, aber die Welt schrie nicht mehr. Sie kannte bereits diesen neuen Kern einer genialen Kraft. Beim zweiten Stücke ist der Schreck schon escomptirt, wie man in der Börsensprache sagt.

An den „Räubern" ist dieser Schreck immer haften geblieben. In Dresden lebte während der Dreißiger Jahre unseres Jahrhunderts ein alter russischer Fürst, der konnte vierzig Jahre nach Erscheinen der „Räuber" sein Entsetzen über dies Stück nicht loswerden. Es hatte sich zum Haß ausgebildet, er haßte die „Räuber" wie die Sünde, und so oft sie in Dresden aufgeführt wurden, so oft wiederholte er folgende Worte: „Wenn ich Gott selber wäre und im Begriffe stünde, diese Welt zu schaffen, zugleich aber voraussähe, daß die „Räuber" in dieser Welt geschrieben und mit Beifall aufgeführt werden sollten — ich ließe diese Welt ungeschaffen".

Zu unwilligem Erschrecken des Dresdener Intendanten, des Herrn v. Lüttichau, hatte ich in den „Karlsschülern" diese Worte dem Herzoge Karl in den Mund gelegt. Herr v. Lüttichau beschwor mich, diese Uebertreibung zu streichen. Sie hätte ihn lange genug von dem alten Russen geärgert. Ich lehnte das aber lächelnd ab.

Jetzt kam die Strafe. „Die Räuber", welche ich nun brauchte, waren auf dem Punkte, lächelnd abgelehnt zu werden. Ein Mitglied meiner Behörde hatte diese russischen Worte aus den „Karlsschülern" kennen gelernt und citirte sie in diesem kritischen Augenblicke. Glücklicherweise ging dies Mitglied, welches wirklich ebenfalls einen tiefen Abschen hegte vor den „Räubern", in seiner anklagenden Beweisführung bis zum Aeußersten: es malte die Folgen einer „Räuber"-Aufführung dahin aus, daß junge Leute in Mähren oder Böhmen dadurch veranlaßt werden könnten, auch heutigentags in die böhmischen Wälder zu ziehen und eine Räuberbande zu bilden —!

Das wirkte, wie jede Uebertreibung wirkt. Warum nicht gar!

rief der Chef, und gab die Erlaubniß zur Aufführung der „Räuber“ — freilich zunächst nur für den Wohlthätigkeitszweck. Meine Sorge war nun, das Stück für immer zu gewinnen, indem ich es so zur Anschauung brächte, wie es wirklich ist, nämlich unter Hervorhebung seiner moralischen Folgerungen und seines moralischen Strafgerichtes. Ich ging also auch im letzten Acte ab von der herkömmlichen Mannheimer Einrichtung, welche den Franz am Leben erhält und nur in den Thurm werfen läßt. Aus diesem Thurme hat er höchst wahrscheinlich Befreiung zu erwarten, nachdem der Majoratsherr Karl sich dem Galgen überantwortet hat. Ich ließ ihn sich erdrosseln, wie's Schiller gewollt, und ließ dem Karl alle die moralischen Versöhnungsworte, welche herkömmlich gestrichen werden. Und so gelang es uns, durch nachdrückliche Betonung des geistigen Inhalts und durch kräftige Motivirung der Wildheit im Stücke einen Eindruck der Vorstellung zu erreichen, welcher nicht roh war und dem Stücke eine dauernde Stätte gewann. Die „alten Herren“ halfen dazu wesentlich, indem die wilden Reden in ihrem Munde eine solide Begründung erhielten. Anschütz arbeitete die große Rede von der Befreiung Roller's zu einem rhetorischen Meisterstücke aus, und Löwe's Spiegelberg wurde zum Cabinetsstück eines lebensvollen Wichtes. Die jungen Kräfte, Wagner als Karl, Dawison als Franz, beflügelten sich neben den Veteranen, und so entstand eine Vorstellung voll Ungestüm und Drang und doch so voll innerer Bedeutung, daß sie auch jetzt noch nach Verwandlung der alten in junge Räuber eine Zierde des Repertoires ist, nicht blos ein unverwüstliches Zugstück.

Man ist in Karlsruhe neuerdings damit vorgegangen und einige Theater sind nachgefolgt, das Stück im Rococo-Costüm zu geben. Ich sehe darin keinen Gewinn. Im Gegentheil. Bekanntlich wurde das Stück gegen Schiller's Wunsch in die fernen Zeiten des allgemeinen Landfriedens zurückverlegt. Dalberg verlangte es. Das war übertrieben. Es aber modern zu machen für Schiller's

Jugendzeit und ihm das Costüm des siebenjährigen Krieges zu geben, weil die Schlacht bei Prag erwähnt wird, das heißt das Wort über den Geist setzen und dem Stücke schaden. Rococo-Costüm hat etwas Zierliches, Enges, Geputztes und ist dem Inhalte der „Räuber" gar nicht zuträglich. Die Rococokleider und die rohen, wilden Studenten in Leipzig stimmen nicht zusammen. Franken, wo ein Theil des Stückes spielt, war im siebenjährigen Kriege so wenig vom Kriege berührt, daß das Walten einer solchen Räuberbande nicht wohl möglich war. Im dreißigjährigen Kriege dagegen war ganz Deutschland so herrenlos und regierungslos, daß alle Phasen des Stückes möglich sind; eine Schlacht bei Prag gab's zufällig auch, und das Costüm ist malerisch, dem Inhalte entsprechend. Wir geben deßhalb die „Räuber" in der Tracht des dreißigjährigen Krieges.

XIV.

Wenn ein Jahr um ist, überzählt der Hausvater, was Alles geschaffen worden ist im Laufe desselben, und freut sich dankbar, wenn die Thätigkeit groß gewesen und auf mancher Arbeit der Segen geruht hat.

Das Burgtheater hat es wahrlich in den letzten achtzehn Jahren an Arbeit nicht fehlen lassen. Der Leser wird es vielleicht mit Schrecken gewahr, daß wir immer noch nicht über dies Eine Jahr — 1850 — hinauskommen, und daß ich ihn auch jetzt noch nicht sogleich in's Jahr 1851 hinüber lassen kann.

Es sind noch Neuigkeiten übrig, welche sich bis jetzt auf dem Repertoire erhalten haben — von Benedix „Eigensinn" und „Die Hochzeitsreise", von Lederer „Häusliche Wirren" und von französischen Bearbeitungen „Die Königin von Navarra". Mosenthal's „Deutsches Dichterleben" ist auch über ein Jahrzehnt erhalten worden.

Außerdem muß ich des Systems gedenken, welches ich in der Einleitung bezeichnet habe, des Systems immerwährender neuer Inscenesetzungen, durch welche das historische Repertoire von Shakespeare und Lessing herab vollständig gemacht und vollständig erhalten werden sollte.

Diese systematische Arbeit, welche unser Theater vor allen deutschen Theatern auszeichnet — nur Karlsruhe verfolgt ein ähnliches Ziel — hat uns unschätzbare Anregungen und Ausbeute gewährt. Reicher poetischer Inhalt und Mannigfaltigkeit des Inhalts

sind eben ein Schatz, dessen Werth unbeschreiblich. Ein Stück, welches vor Jahren unfruchtbar vorübergegangen, findet plötzlich bei seiner Wiederkehr günstige Witterung, es paßt plötzlich zur Stimmung des Tages, und seine früher unbeachteten Samenkörner schießen nun in Halme, Blüthen und Früchte.

Dadurch gerade wird das Theater so wichtig für geistige Entwicklung eines Volkes, daß es Anschauungen, Gedanken und Folgerungen in unerschöpflichem Maße auch an die große Zahl von Menschen bringt, welche sonst weder Zeit noch Gelegenheit haben für solche Anschauungen, Gedanken und Folgerungen. Wer ermißt, wie viele Genies unter diesen Menschen befruchtet werden durch ein Stück, durch eine Scene, durch ein Wort im Theater?!

Ueber dreißig neue Inscenesetzungen brachte das Jahr 1850. Darunter „Medea“, „Traum ein Leben“, „Minna von Barnhelm“, „Nathan“, „Emilia Galotti“, „Romeo und Julie“, „Braut von Messina“, „Fiesco“, „Don Carlos“, „Fesseln“, „Gönnerschaften“.

Von den neuen Stücken verdienen noch Lederer's „Häusliche Wirren“ eine kurze Betrachtung. Sie haben wie seine „Geistige Liebe“ etwas Specifisches für die Wiener Welt.

Eine geringe Handlung, welche sich intim und behaglich abspinnt, ist in Norddeutschland nicht genügend, genügt aber in Wien, wenn der Dialog unterhält. Und doch besteht ein französisches Stück mit geistvollem Dialoge in Wien nicht, sobald ihm eine hinreichende Handlung fehlt.

Wie kommt das? Die Art des Dialoges entscheidet. Der französische mag noch so geistreich sein, er beschäftigt nur unseren Verstand, er beschäftigt nicht unseren ganzen Zuhörer. Der Dialog Lederer's aber hat etwas Heimathliches. Lederer stammt aus Prag und hat lange in Wien gelebt. Er ist ganz anders als Bauernfeld, aber er hat mit diesem doch gemein, daß er aus unseren Gedankenkreisen seine heiteren Wendungen aufwachsen läßt. Wir sind also mit der Wurzel vertraut und jede Wendung erinnert uns an unsere

geistigen Processe. So erscheinen uns die Worte voller als einem Fremden; sie berühren hundertfach unsere Erinnerung, sie haben Etwas von unserer Geschichte. Und darin ist jedes Publicum egoistisch: das Eigene ist ihm viel interessanter als das Fremde.

Lederer ist Jude, so viel ich weiß. Aber er ist österreichischer Jude: die jüdische Witzesader, dem splitterrichtenden Talmudwesen entspringend, ist nur die Veranlassung seines Witzes, der Inhalt seines Witzes ist ein österreichischer Inhalt, und deßhalb sagt er uns zu, und wir lachen behaglich über ihn. Diese behagliche Wirkung erhält die „Häuslichen Wirren" auf unserem Repertoire.

Ich freue mich stets, wenn ich nach Dresden komme, wo Lederer jetzt lebt, und dem talmudistischen Lustspiel-Autor erzählen kann, wie die Dinge im Burgtheater sich gestalten. Er kennt Alles, er wohnt eigentlich im Burgtheater; er ist nur auf Reisen seit so und so viel zwanzig Jahren. Er trägt auch noch den dunkelgrünen Rock, den er damals im Burgtheater getragen; Enthusiasten sagen, er trage auch noch denselben Hut —

Und nun endlich zum letzten wichtigen Ereignisse des Jahres 1850!

Dem Burgtheater fehlte die erste tragische Liebhaberin. Frau Wagner konnte nur einen kleinen sinnigen Theil dieses Faches ausfüllen, und die älteste Anschütz'sche Tochter Auguste, Frau Koberwein, welche dies Rollenfach besaß, war krank. Man hielt sie für brustkrank und hatte wenig Hoffnung für ihre Genesung, wenigstens nicht für eine Genesung, welche anstrengende tragische Rollen ermöglichen könnte.

Es galt also umzuschauen. Eine erste tragische Liebhaberin ist das Herz des Schauspiels. Was kann ein Schauspiel sein ohne solches Herz?! „Was ist das Leben ohne Liebesglanz!" sagt heutzutage jeder Theatergänger mit Bewußtsein.

Ich kannte ein weibliches Talent, welches für meinen Geschmack die wichtigsten Anforderungen erfüllte: Eine schöne Gestalt, ein

edles, jeglichem Ausdrucke edel folgendes Antlitz, ein weiches, wohlthuendes Organ, ein poetischer Sinn, eine reine, einfache Bildung. So viel auf einmal! Und davon wußte man in Wien Nichts?!

Dem ist doch so. Es gehört dies in das Kapitel vom Nichtengagiren von 1840 bis 1850. Herr v. Holbein hatte die beste Gelegenheit gehabt, diese Liebhaberin kennen zu lernen. Sie hatte unter ihm längere Zeit in Hannover gespielt, sie stammte aus Oesterreich, sie hatte Nichts sehnlicher gewünscht, als in's Burgtheater zu kommen. Er selbst war von Hannover nach Wien übergesiedelt als Director des Burgtheaters, aber die blonde Marie hatte er nicht berufen.

Sie hatte in Dresden ein Engagement gefunden und sich dort einfach und schön entwickelt. Dort hatte ich sie Jahr für Jahr gesehen, wenn ich mit einem neuen Stücke hinkam, und hatte immer erkannt, daß sie ein Schatz sei für das deutsche Schauspiel, ein weibliches Herz, wie es dem Theater selten bescheert wird.

Ich lud sie gleich im ersten Jahre meiner Direction zu Gastrollen. Sie kam und spielte Maria Stuart, Jungfrau von Orleans, Julia, Louise in „Cabale und Liebe", Eugenie in Raupach's „Geschwistern", Anna Hyde im „Billet", einem vorübergehenden Stücke der Frau Birch-Pfeiffer, und Eboli im „Don Carlos".

Sie gefiel, ohne jedoch eine größere Bewegung hervorzurufen. Hatte ich mich getäuscht und sie überschätzt? Ich war nicht der Meinung.

Das Ebenmäßige und Harmonische steigert seine günstige Wirkung, je länger es betrachtet wird.

Die Venus von Milo im Louvre frappirt nicht sogleich durch blendende Schönheit. Aber je länger man sie betrachtet, desto klarer und reiner tritt es in unser Auge, und durch das Auge in unsere Empfindung, und durch die Empfindung in unser Verständniß, daß die reine Schönheit vor uns steht.

Jenes Ebenmäßige und Harmonische war aber der Hauptvorzug dieser Künstlerin.

Darauf baute ich und versuchte also, trotz nur mäßigen Erfolges im ersten Gastspiele, sie dauernd für das Burgtheater zu gewinnen.

Das schien unmöglich. Sie war fest an Dresden gebunden, und der dortige Intendant, Herr v. Lüttichau, wußte so gut wie ich, was sie bedeutete; er gab sie nicht frei.

Da schloß ich mit ihr ein Gastspiel ab, welches in jedem Frühjahre sich erneuen sollte. Es ist schon Etwas, meinte ich, in jedem Frühlinge eine Reihe poetischer Eindrücke zu empfangen, echt und schön! Das Publicum gewinnt, die Schauspieler gewinnen, das Theater gewinnt. „Ein großes Muster weckt Nacheiferung und giebt dem Urtheile höhere Gesetze", sagt der Dichter, und das gilt für die Schauspielkunst im höchsten Maße.

Und so ist es geschehen. Frau Bayer-Bürck kam wie „das Mädchen aus der Fremde" mit jedem jungen Jahre zu uns, und ihre Vorzüge wuchsen in den Augen des Publicums mit jeder Wiederkehr, und wir verdanken ihr schöne Genüsse. Grillparzer's Liebesdrama von „Hero und Leander" knüpft seine Auferstehung an Frau Marie Bayer, die Tochter eines hochverdienten Schauspielers in Prag.

Hiemit scheiden wir vom ersten Jahre. Im zweiten Jahre versuchte ich dem „Julius Cäsar" würdige Genossen zu bringen, „Heinrich den Vierten" und „Coriolanus", und versuchte Lustspiele zu erwecken aus dem Nichts. Es wurden Preise ausgeschrieben für die besten Lustspiele, und die heiter sein wollenden Vögel kamen an wie die Staare, wenn die ersten linden Lüfte wehen, wie die Staare in Schwärmen.

Es ist sehr wohlfeil, über solche Preisausschreibungen zu spotten mit der Bemerkung: das nützt ja Nichts; denn die Muse läßt sich nicht commandiren, sie läßt sich nicht durch Geld verlocken, und

bestellte Arbeit ist im Reiche der Musen Nichts werth. Ja doch! Aber ein Lustspiel hat kein so schweres Gewissen, und ein Lustspiel ist gar sehr von der Gelegenheit abhängig. Es hat etwas von der wehenden Locke der vorüberfliegenden Göttin, welche rasch ergriffen sein will.

Nun, man muß die Göttin Gelegenheit eben fliegen machen und dies verkünden, damit die Schriftsteller veranlaßt werden, aufzuschauen und nach der wehenden Locke zu greifen. Viele schauen eben nur auf, wenn man ihnen zuruft: Habt Acht! Jetzt fliegt die Göttin vorüber, richtet euch auf!

Der General-Intendant Baron Münch hat ganz recht gethan, wiederum einen Preis auszuschreiben für das beste Lustspiel.

Es ist auch gar nicht wahr, daß die Preisausschreibung 1851 Nichts zu Stande gebracht habe. Sie hat sehr Viel zu Stande gebracht, und das will ich jetzt erzählen. Vielleicht macht es den Poeten Muth zur heutigen Arbeit um Preis und Ruhm.

Die Preiscommission erkannte ganz deutlich, daß Bauernfeld's „Kategorischer Imperativ“ zweifelhaft sei für vollen Erfolg auf der Bühne, weil sein letzter Act nicht mächtig und wirksam genug die aufgeworfene Frage löst und schließt. Sie sagte sich aber: dies Stück hat allen anderen voraus literarischen Ton. Und sie war der Meinung, diese Eigenschaft müsse in erste Linie gestellt werden.

Darin hatte sie auch Recht. Ein geringerer Theater-Erfolg ist bei einem Preisstücke viel eher zu verschmerzen, als der Vorwurf, daß man ohne irgend einen höheren Gesichtspunkt das Alltägliche gekrönt habe. Letzteres geschieht oft genug im Theater, eine Preiscommission muß das Alltägliche grundsätzlich vermeiden.

Die zwei anderen Preisstücke, über welche das Publicum entscheiden sollte, haben vollkommen ihre Schuldigkeit gethan für das Repertoire. Sie sind zur Heiterkeit des Publicums oft und lange gegeben worden, und das eine steht jetzt nach sechszehn Jahren noch

im Repertoire. Ist das was Geringes? Ein Theater-Director antwortet: O nein.

Diese beiden Stücke waren: „Der Liebesbrief", von Benedix, und „Das Preislustspiel", von Mautner. Beide kämpften lange um die Palme unter lebhaftem Zudrange und lebhafter Aeußerung des Publicums. Ist dies was Geringes? O nein. Lebhafte Theilnahme für ein Theater zu entzünden, ist das preiswürdige Ziel jeder Theater-Direction. Und wie gründlich und heilsam wird bei solcher Wahlprüfung die Theilnahme des Publicums entzündet! Es hängt eine Entscheidung davon ab, wie sich das Publicum äußert, und das Publicum ist sich bewußt, daß es eine Entscheidung zu geben habe, daß es also aufmerksam sein müsse und gewissenhaft. Bezweifelt man, daß dies eine gute Bewegung in's Publicum bringt? Eine sehr gute Bewegung bringt das. Der Geschmack giebt sich Rechenschaft, er bethätigt sich mit Bewußtsein. Ist dies was Geringes?

Die Entscheidung erfolgte zu Gunsten des „Preislustspiels". Dies wurde nämlich noch stärker und noch länger vom Publicum besucht als „Der Liebesbrief". Und nun begann das allerliebste Protestiren gegen diese Entscheidung. Dazu mußte ja wieder kritische Dramaturgie entwickelt, es mußte mit ästhetischen Waffen gefochten werden; die Untersuchung, was zu einem guten Lustspiele gehöre, ward Tischgespräch. Eitel Gewinn für's Theater.

Am Ende wälzte sich gar die Schlacht in's Reich hinaus. Jede Stadt wollte in der Lage sein, den Wiener Wahrspruch zu prüfen, jede Stadt wollte also die Stücke sehen. Köln am Rhein machte einen Heidenspectakel. Sonst eine Stadt, die gar Nichts für's Theater thut, war sie jetzt ganz aus dem Häuschen darüber, daß nicht ihr Benedix obgesiegt hatte. Benedix lebte nämlich damals in Köln, und Köln tobte jetzt gegen Wien, wie einst Theben gegen Athen. „Das ist ungerecht von den Wienern" — schrie Köln — „sie haben nur einen Wiener wählen wollen, denn „Das Preis-

lustspiel" hat uns viel weniger gefallen als „Der Liebesbrief"; „Der „Liebesbrief" ist hundertmal besser, hoch „Der Liebesbrief"! Und im Kölner Theater, das sonst verrufen war wegen literarischer Theilnahmlosigkeit, wurde jetzt Tag für Tag „Der Liebesbrief" aufgeführt, und nach jedem Actschlusse rief das Publicum einstimmig: „Tusch für Roderich Benedix! Tusch!" Und der dortigen Theatersitte gemäß mußte das Orchester dreimal am Abende — das Stück hat drei Acte — Tusch blasen für den kölnischen Dichter, und das ganze Haus rief: „Hoch Benedix!" — Ist das was Geringes? Ganz Deutschland, um nicht zu sagen ganz Griechenland, ergriff Partei in der Lustspielfrage. Was hatte je die Kölner verführt zu solcher Intimität mit dramatischer Literatur! Das Alles hatte die Preisausschreibung gethan.

„Das Preislustspiel" selbst aber, heißt es, verdient ja doch kaum conservirt zu werden in Betracht seines ästhetischen Werthes.

Das lasse ich dahingestellt sein. Ich gestehe sogar ein, daß die Schauspieler vom Anfange an bis jetzt hartnäckige Gegner des Stückes waren und sind, indem sie die Sprache unflüssig, feuilletonartig, undramatisch nennen. Aber ich behaupte ebenso hartnäckig: es muß doch ein eigener Reiz vorhanden sein, wenn ein Stück sich sechszehn Jahre lang immer gut besucht erhält! Und der ist auch vorhanden. Er liegt in dem herzhaften Griffe nach dem Gelegenheits-Thema. Die Gelegenheit war bedeutend genug; sie flugs zu ergreifen und zu verwerthen, brachte etwas Lebensvolles mit sich, was nicht zu verwischen ist. Die Preisausschreibung selbst zum Gegenstande des Lustspiels zu machen, das war natürlich und praktisch, und das Natürliche und Praktische hat immer eine gewisse Dauer. Ein inhaltreiches Thema des laufenden Tages frischweg in leidlicher Fassung auf die Bühne zu bringen, das war lange Zeit nur Sache der Franzosen. Jetzt sind wir auch darauf gekommen, und „Das Preislustspiel" hat beigetragen, uns auf diesen Weg zu bringen; das ist wiederum nichts Geringes. —

Ich höre lachen. Warum lacht man? Weil ich mir so viel Mühe gebe um dies „Preislustspiel“? O, man irrt sich. Dies „Preislustspiel“ ist keineswegs mein Trumpf für Vertheidigung der Preisaufgaben. Ich habe einen Trumpf in petto, den Niemand erwartet.

Der Termin nämlich für Einsendung von Preisstücken war vorüber. Seit vierzehn Tagen etwa nahm die Commission kein Werbestück mehr an. Da kam solch ein unglücklicher Nachzügler. Er wurde an mich gewiesen. Und wer war dieser sorglose Mann, der zu langsam geschlendert war? „Der geheime Agent“ war's, von Hackländer.

Er kam zu spät für die Preisgewinnung; aber er kam als Kind der Preisausschreibung.

Er war entstanden, weil der Preis den Verfasser gelockt oder doch veranlaßt hatte. Ist das was Geringes?

Die damalige Preisausschreibung hat also das beste Lustspiel zuwege gebracht, welches neben Freytag's „Journalisten“ seit zwei Jahrzehnten in Deutschland geschrieben worden ist. Das ist doch wahrlich der Rede werth und ist einer Preisausschreibung werth.

Vielleicht gelingt das wieder. Mit Einem Worte: man soll, unbekümmert um den Erfolg, immer und überall die Pforten öffnen für dramatische Production, und soll hinter den Pforten Preis und Ruhm in Aussicht stellen. Das schadet Niemandem, höchstens den Preisrichtern, und diese Curtiusse opfern sich eben heldenmüthig. Es wird aber immer irgendwie nützen. Denn das Entgegenkommen ist fördersam für jede schöpferische Thätigkeit.

XV.

Ich hatte also zwei große Shakespeare-Stücke in Vorbereitung für das zweite Jahr: „Heinrich den Vierten" und „Coriolanus". Am Schlusse des Jahres fand sich noch ein drittes ein: „Die Komödie der Irrungen". Den „Coriolanus" hatte Gutzkow für die Bühne eingerichtet, „Heinrich den Vierten" suchte ich für unsere Scene zu bewältigen. Letzteres ist ein Unternehmen, welches wohl nie ganz gelingen kann. Man wird es aber immer wieder versuchen, um eine so außerordentliche Original-Figur wie Falstaff nicht verloren gehen zu lassen für die Scene, und um den Heißsporn Heinrich Percy, sowie den heiteren Prinzen Heinz gespielt zu sehen.

Bei diesen Einrichtungsversuchen kommen alle Grundsätze in Rede, die man zur Richtschnur nehmen kann für Bearbeitung älterer und hochwichtiger Stücke. Ich muß deßhalb ausführlicher darüber sprechen. „Heinrich der Vierte" von Shakespeare besteht aus zwei Theilen, das heißt aus zwei Abtheilungen, von denen jede die Ausdehnung eines großen Stückes hat. Hierin liegt für unser Theater die Hauptschwierigkeit. Keiner dieser beiden Theile genügt für ein volles Interesse unseres Theater-Abends. Wie oft man's auch versucht hat, sie einzeln oder hinter einander zu geben, man hat nie eine zufriedenstellende Wirkung erreicht.

Giebt man nur den ersten Theil, so fehlt der Schluß des Stückes, denn dieser liegt im zweiten Theile. Außerdem verläuft auch noch das letzte Drittheil dieser ersten Abtheilung reizlos im

Sande. Die Zuschauer gehen unbefriedigt, ungespannt nach Hause und haben nicht die mindeste Lust, auch noch einen ähnlichen zweiten Theil zu sehen. Bringt man nun doch noch diesen zweiten Theil, so kommen sie nicht mehr. Nur die Pietätsvollen kommen noch, und die literarisch Gebildeten. Diese reichen aber nicht zu für ein Theater-Publicum, sie sind eine verschwindend kleine Minderheit, und wenn auch des anderen Tages in der Zeitung steht: „Dieses außerordentliche Stück versammelte gestern Abend eine auserlesene Gesellschaft im Theater und gewährte einen Hochgenuß", so klingt das recht schön; aber Schauspieler und Director schütteln den Kopf und rufen ihrerseits: Oefters solche Siege, und wir sind verloren!

Den zweiten Theil zuerst und allein geben kann man natürlich auch nicht, denn es fehlt ihm Kopf, Hals und Brustkasten, welche im ersten Theile stehen. Giebt man trotz Alledem und Alledem beide Theile nach einander, so entwickelt die zweite Abtheilung noch einen ganz aparten Fehler. Es breitet sich darin eine Verschwörung aus, welche der Verschwörung in der ersten Abtheilung ähnlich sieht, wie ein Ei dem andern. Das ist die blanke Ermüdung für den Zuschauer. Erschöpft und matt kommt er zu den sonst nicht unwirksamen Schlußacten, besitzt keinerlei Kraft des Antheils mehr, und sagt beim Nachhausegehen zu seinem Nachbar: „Diese beiden „Heinrich"-Abende wollen wir doch einige Jahre aufmerksam vermeiden".

So ist es unter Schreyvogel im Burgtheater ergangen, wo man beide Theile gebracht hat, so geht es in Berlin, wo man zuweilen den ersten Theil bringt und immer die Erfahrung macht, daß er kein volles Stück ist und zuletzt langweilt. In Summa, „Heinrich der Vierte" ist immer ein zweifelhaft angesehener Wanderer auf den Repertoiren geblieben.

Der Gedanke ist deßhalb öfters aufgetaucht: Kann man denn nicht die ganze zweite Verschwörung streichen und die große Hälfte des ersten Theiles mit den Schlußacten des zweiten in Ein Stück

zusammenziehen? Schröder, glaube ich, hat ihn schon einmal ausgeführt.

Ich hatte ihn auch und stand längere Zeit zaghaft vor der Frage: Darf man das wagen?

Die beiden Abtheilungen sind geschrieben für das englische Publicum. Dies kann sich durch breite Vorführung seiner Geschichte entschädigt fühlen für mangelnde dramatische Fassung. Kann man das vom deutschen Publicum auch erwarten? Nein. Ja selbst in England sind diese historischen Stücke „Historien" genannt, zum Unterschiede von „Stücken", und haben selbst dort die Scene nicht behaupten können, mit Ausnahme des „Dritten Richard". Soll es bei uns leichter sein als in England, die englische Geschichte in ungenügend dramatischer Form interessant zu finden auf dem Theater? Das glaubt nur ein Gelehrter. Grillparzer sagte mir neulich von einem deutschen Theater-Director, der die ganze Reihe von diesen „Historien" auf sein Theater gebracht: „Der Mann hat mir dadurch deutlich bewiesen, daß er kein guter Theater-Director ist".

Das ist vielleicht zu viel Mißtrauen. Dergleichen Experimente gehen auf kleinen Hofbühnen, die in auswärtigen Zeitungen als sehr classisch gepriesen sein wollen, und denen ein volles, freies Publicum fehlt. In einer großen Stadt, vor einem selbstständigen Publicum, welches weiß, was es will, geht das nicht. Ein selbstständiges Publicum verlangt ein geschlossenes Stück und in diesem ein geschlossenes Interesse. Berufung auf Literatur-Geschichte hilft da nicht; man will Leben, das sich selbst erklärt und das hinreichend anzieht.

Da steht man denn vor der Frage: Soll man diese „Heinriche" mit ihrem Falstaff, Percy und Heinz unberührt, das heißt unverändert lassen? Dann bleiben sie todt für unsere Bühne. Oder soll man sie bearbeiten, und wie weit darf man sich da vorwagen? Dies ist die Streitfrage.

Ich stehe nicht auf Seite derer, welche Haro! schreien gegen

die Bearbeitung eines alten dramatischen Poeten, der nicht mehr für unsere Theater-Bedingungen paßt, und ich glaube, daß ein kräftiges Talent durch volle Bearbeitung alter Stücke unserem Theater mannigfachen Nutzen schaffen kann. Das unverletzte Stück Shakespeare's zum Beispiel liegt ja vor, und Jedermann kann es unverändert haben. Wem die Bearbeitung ein Aergerniß ist, der braucht sich ja nicht um das zu kümmern, was er eine Verballhornung nennt, sie beschädigt ja für ihn das Original nicht, sie wendet sich ja nur an die Theaterwelt.

Aber ich glaube nicht, daß solche volle Bearbeitung anzurathen sei für Shakespeare's „Historien". Deren Inhalt ist mehr Geschichtsmasse als dramatische Masse, und es ist obenein Masse einer Geschichte, welche uns in ihrer damaligen Kriegsform zwischen weißer und rother Rose ziemlich monoton anmuthet.

Ich glaubte also bei diesen zwei „Heinrich"-Theilen nur zusammenziehen und nur discret ändern zu dürfen. Wenn die zweite Verschwörung ganz ausfällt, so entsteht ohne besondere Gewaltsamkeit Ein Stück. Die Gegner rufen: Aber wie viel Uebergänge gehen verloren! Das ist nicht so arg, wie die Pietät — und von ihrem Standpunkte ganz mit Recht — glauben machen will.

Viel wichtiger scheint mir die vorwurfsvolle Frage: Und hast du nun mit deiner Amputation ein vollständiges Stück gewonnen?! — Ich habe nicht den Muth, Ja zu sagen. Aber das wurde erreicht: die berühmten Figuren Falstaffs, Heißsporns Percy und des lustigen Heinz werden in einem Zusammenhange vorgeführt, welcher sich mit Interesse ansehen läßt.

Das Stück erhielt sich im Burgtheater und besteht noch. Ich finde die literarischen Vorwürfe gegen solche Arbeit berechtigt, aber sie überzeugen mich nicht, daß solche Zusammenziehung für die Bühne unterlassen werden müsse.

Man hat sich gewundert, daß ich den Falstaff an Anschütz gegeben. Ich bin immer der Meinung gewesen, daß er ihm zuge-

hörte, und bin es noch. In Leipzig hatte ich die Rolle von ihm gesehen, und er hatte mir sehr wohl gefallen. Er besaß den Studentenhumor, welcher der Rolle gebührt. Es ist nicht der Humor des gewöhnlichen Komikers, welcher aus dem Falstaff spricht. Falstaff lebt und webt in humoristischen Folgerungen, nicht in unmittelbarer Komik.

Ich habe die beste Gelegenheit gehabt, das am lebendigen Fleische zu studiren. Als der alte Herr von dannen ging und die Rolle an Beckmann kam, da zeigte sich's, daß dieser rathlos vor der Rolle stand. Das war nicht seine Komik, und mit aufgezogenen Stirnrunzeln sah er mich an.

Das Naturell genügte hier nicht; bewußter humoristischer Geist war hiezu nöthig.

Nachdem Beckmann die Rolle gelernt — es war in Karlsbad —, verpuffte er sie im Vortrage wie zischende Raketen, die nicht in die Höhe gehen. Er gab sich und dem Zuhörer nicht die Zeit, des humoristischen Kernes, der darin ruht, inne zu werden. Dieser Kern braucht eine Geistes-Operation, und für diese muß man sich und den Zuhörern Zeit lassen. Es sind nicht komische Späße, es sind trockene Folgerungen einer humoristischen Lebensanschauung. Das trockene Wort muß Zeit haben, von der feuchten Unterlage des Geistes — Humor heißt ja Feuchtigkeit — getränkt zu werden, und erst wenn es vollgesogen ist, lacht der Zuhörer. Immer und immer wieder mußt' ich ihm in den Zügel fallen, und endlich mußt' ich's ihm vorlesen, weil er sich unsicher fühlte. Herr Verstl war der andächtige Zuhörer, auf welchen hin experimentirt wurde, und es war ihm strenge verboten, aus bloßer Gefälligkeit zu lachen. Hätte ich Beckmann eine eigentlich komische Rolle vorlesen wollen, er würde mich schön ausgelacht haben; denn das verstand er besser als ich. Dies Falstaff'sche Wesen aber verstand er sehr langsam — ein Zeichen, daß die Rolle nur mit Vorsicht einem eigentlichen Komiker überlassen werden darf.

Jetzt ist die Rolle an Herrn Baumeister gekommen. Er ist seinem Wesen nach trefflich geeignet dafür, aber seinem Vortrage nach gar nicht. Sein Vortrag ist die Abkürzung in allen möglichen Formen; er ist im Stande, die charmantesten Sachen unbesehen in die Tasche zu stecken. Er hat den Spaß davon empfunden, er hat aber gar keine Rücksicht darauf genommen, ob der Zuhörer auch genug merkt von dem Spaße. Falstaff also, welcher durchaus breiten Vortrag braucht, kann ein Wunder wirkendes Exercitium für Herrn Baumeister werden.

Aufathmend von dieser schlotternden Ungeschlossenheit einer „Historie", gingen wir an ein wirkliches Drama desselben Shakespeare, und zwar an eines seiner vorzüglichsten, an den „Coriolanus". Dies ist von seinen drei römischen Stücken das einfachste und am besten componirte. Es steht in der Composition über „Cäsar" und ganz unvergleichlich über „Antonius und Kleopatra". Mit eiserner Consequenz und Alles eng und streng zusammenhaltend, führt hier der große Dichter sein Thema durch, ein hohes Musterbild in Form und Inhalt.

Für unser jetziges Theater freilich hat die Form der ersten Acte große Schwierigkeiten. Shakespeare's Theater gestattete dem Dichter ungemeine Freiheit. Da wurde nicht verwandelt, sondern ein Pfahl, eine Tafel, ein Wegweiser oder irgend ein allgemein bekanntes Zeichen deutete an: hier ist freies Feld, hier ist geschlossener Raum. Die Phantasie des Zuschauers — bei unserer sorgfältigen Ortsbezeichnung arg in Ruhestand versetzt — wurde damals geübt und blieb immer aufgeweckt. Sie ergänzte alles das, was äußerlich fehlte.

Deßhalb machten damals auch die ersten Acte im „Coriolan" Niemandem Kummer. Hier springt nämlich die Scene wie ein Springer auf dem Schachbrette von Rom nach Corioli, von Rom auf's Schlachtfeld und wieder zurück nach Rom, daß wir fast so viel Zeit für die Verwandlungen brauchten, wie für die Scenen selber,

und daß unser Publicum in Unruhe und Zerstreutheit gerieth. Hier thut eine Vereinfachung dringend noth; auch die Gutzkow'sche Einrichtung mußte für uns noch vereinfacht werden.

Das war nicht ganz leicht, weil Ein Punkt dem Auge und Ohre des Publicums mit einer gewissen Breite dargelegt werden muß und weil dieser eine Punkt auf dem Schlachtfelde liegt. Jedermann weiß, wie mißlich alle Schlachtenpunkte sind auf der modernen Scene und vor einem modernen Publicum, welches seiner Phantasie gar Nichts mehr zumuthen und Alles mit statistischer Genauigkeit vor sich sehen will. Wir übertreiben in der äußerlichen Genauigkeit bereits ebenso, wie man zu Shakespeare's Zeit in der Einfachheit übertrieben hat.

Dieser eine Punkt ist der, als Coriolanus auf dem Schlachtfelde erscheint. Hier muß breiter Raum für ihn geschaffen werden. Der Aristokrat Coriolan muß hier dem Publicum voll in's Auge treten, wo er tapfer, in eminentem Grade tapfer ist. Dies ist der Moment, welcher den übrigens rücksichtslosen Aristokraten tüchtig und jeder Aufopferung fähig zeigt. In der Schlacht enthüllt Coriolan seinen besten Kern, und dessen muß das Publicum vollständig inne werden, sonst schenkt es ihm später nicht die erforderliche Theilnahme.

Dies war besonders in Wien nothwendig, wo das Pathos eines Aristokraten schwer verstanden wird, wo der Gesichtspunkt eines Aristokraten kaum gewürdigt wird und wo die Rücksichtslosigkeit eines Aristokraten nicht verziehen wird.

Ich suchte also alle grellen Farben zusammen, um diese kurze Scene der aufopferungsfähigen Tapferkeit Coriolan's den Zuschauern in die Augen zu drängen. Wenn er später schonungslos gegen das Volk auftritt, dann sollte man sich erinnern: er war und ist auch schonungslos gegen sich selbst, sobald ein großer Zweck vorliegt.

Es ist eine Hauptaufgabe der Inscenesetzung, das Wichtige in den Vordergrund zu stellen, das minder Wichtige nur deutlich zu

machen und das Gleichgiltige im Schatten zu lassen. Der Inscene-setzer muß nachdichten. Das äußerliche Arrangement der Scene, Gruppirungen, Aufzüge, Putz, Schmuck und all dergleichen ist wohl auch seine Sache, aber es ist verhältnißmäßig Nebensache. Die Motive des Stückes in Geltung zu bringen, das ist Hauptsache.

Hierin suche man auch vorzugsweise die Erklärung, daß ein Stück an diesem Orte gefällt und an jenem Orte nicht gefällt. Das liegt nicht blos an den Schauspielern, das liegt vorzugsweise an der Insceneseßung. Tragt eine gute Rede schlecht vor, und sie wirkt nicht; tragt eine mittelmäßige Rede gut vor, und sie wirkt. Der Vortrag eines Stückes entscheidet über die Auffassung des Stückes, und die Auffassung entscheidet über die Wirkung.

Und trotz aller Anstrengung solcher Art wurde mit der ersten Aufführung des „Coriolanus" eine volle Wirkung nicht erreicht. Die freche Verhöhnung demokratischer Elemente, welche den „Coriolan" auszeichnet, war dem Publicum innerlich zuwider, und es ließ den Beifall für gut gespielte Scenen nicht heraus. Ja, ich wurde mit Vorwürfen überschüttet, in unserer Zeit solche Verhöhnung der Demokratie auf die Scene gebracht zu haben.

Ich nahm sie ruhig hin. So sehr ich überzeugt bin, daß ein Theater nicht bestehen kann, wenn sein Inhalt nicht wesentlich übereinstimmt mit dem Sinne der Zeit, so fest bin ich davon durchdrungen, daß die weiteren Gesichtspunkte der Kunst nicht dem eben herrschenden Parteisinne geopfert werden dürfen.

Das Publicum soll nicht blos kurzweg genießen; es soll auch lernen, um in Folge der Bildung reichlicher zu genießen. Hat es wohlbegründete Stücke ansehen gelernt, welche seinem Parteisinne augenblicklich nicht zusagen, so lernt es sie allmälig auch würdigen, eben weil sie wohlbegründet sind. Was es aber einmal zu würdigen versteht, das wird ihm mit der Zeit auch ein Genuß. Und zwar ein künstlerischer Genuß, welcher feinere Nerven anregt, als der wohlfeile Genuß dessen, was dem alltäglichen Verständnisse zusagt

und dem gedankenlosen Behagen. So bildet sich ein Publicum und ein Theater gleichzeitig und wechselseitig.

Das gelang allmälig auch mit „Coriolanus". Ein paar Jahre war er nur mäßig besucht. Nach ein paar Jahren war er gewürdigt und wurde gut besucht, ja am Ende applaudirte man unbefangen jene Streitworte, welche man bei der ersten Vorstellung am liebsten ausgezischt hätte.

Ich hatte auch jahrelang große Noth mit dem Ensemble des Stückes: es zeigte immer bei den tumultuarischen Scenen grelle Lücken. Ich mochte probiren so viel ich wollte, sie waren nicht zu stopfen. Ich wußte gar gut, woran das lag. Aber um dem abzuhelfen, mußte ich einem alten verdienten Schauspieler die Rolle abnehmen. Er war in seiner Abhängigkeit vom Souffleur nicht im Stande, in stürmischen Scenen zur rechten Zeit einzufallen, denn der Lärm der Scene bedeckte die Stimme des Souffleurs, und auswendig die Worte zu behalten, vermochte er absolut nicht. Immer hoffte ich, er werde durch öftere Vorstellungen endlich der Worte Herr werden. Umsonst! Da gab ich die Rolle in andere Hände, und nun gingen die Scenen vortrefflich — ich aber wurde heftig gescholten von öffentlichen Stimmen, daß ich die alten verdienten Künstler freventlich mißhandelte.

Die Aufgabe ist eine der schwersten auf dem Theater, große Talente, welche alt geworden sind und dem Alter gemäß an Gedächtniß, Organ und Beweglichkeit einbüßen, doch so zu stellen, daß ihr Talent noch angemessen verwerthet wird. Es ist mir mehrfach gelungen, diese Aufgabe annähernd zu lösen. Aber auch wenn es ganz gelingt, wird man doch keinen Dank ernten, wohl aber Vorwurf und Anklage erleben, daß man die Alten nicht jung gemacht, daß man das Ganze nicht dem Einzelnen geopfert habe. Das muß man eben hinnehmen wie Regen und Wind.

Auf das dritte Shakespeare-Stück dieses Jahres lege ich keinen Shakespeare-Werth. Es war „Die Komödie der Irrungen", ein

altes, verbrauchtes Thema von Verwechslungen und Mißverständnissen. Ich habe es denn auch wieder fallen lassen. Unser Publicum konnte mit Recht nichts Besonderes daran entdecken, und man thut nicht gut, den Respect für einen großen Poeten wohlfeilen Zweifeln auszusetzen.

Der König von Preußen, Friedrich Wilhelm IV., war zum Besuche in Wien und verlangte gerade dieses Stück. Er war bekanntlich ein Shakespeare-Verehrer und pflegte auch im politischen Gespräche in Shakespeare'scher Form zu sagen: „Mein Schwager Rußland schreibt so und so". Ich kannte seine Physiognomie von Jugend auf und beobachtete sie aufmerksam, während er dieser „Komödie der Irrungen" zusah. Er lachte redlich; aber meine Beobachtung sagte mir doch: er lacht nur pflichtgemäß für die Classik, welche da mit possenhaften Motiven Fangball spielt.

Der Spätherbst 1851 brachte noch zwei Lustspiele verschiedenster Art: „Das Gefängniß" von Benedix und „Rococo" von Laube. „Das Gefängniß" mit seiner behaglichen Stoffeskomik machte unverfängliches Glück; „Rococo" daneben erlebte ein verfängliches Schicksal.

Es ist keines meiner Lieblingsstücke, und ich bin immer zu Widerspruch geneigt, wenn man es lobt. Es braucht zu viele Hebel. Ich fand auch Ludwig Tieck immer über Gebühr dafür eingenommen. Nur eine Auszeichnung von ihm nahm ich dankbar hin. Er nannte eine Scene im vierten Acte ganz neu in der Lustspielliteratur. Da er sich ein Fach daraus gemacht hatte, die ganze europäische Lustspielliteratur speciell zu studiren, so schmeichelte das meiner Eitelkeit. Es ist die Scene im vierten Acte zwischen dem Marquis und dem Baron. Sie wollen sich vertragen und Keiner will aussprechen oder aussprechen lassen, worüber sie sich vertragen wollen.

Ich erwähne das hier, weil diese Scene das Schicksal des Stückes im Burgtheater entschied. Das Stück hat wunderlicherweise immer auf Stadttheatern leichteren Erfolg gefunden, als auf Hoftheatern, ob-

wohl es eine Intrigue behandelt, welche mit dem Hofe zusammenhängt. Vielleicht eben deßhalb.

Im Burgtheater verhielt sich das Publicum dem Stücke gegenüber ziemlich passiv bis zu jener Scene im vierten Acte. Sie schlug durch. Ein Beweis für mich und Tieck, welchem ich diesen Erfolg mittheilte, daß dies Burgtheater-Publicum in der Lustspiel-Literatur wohl erfahren und wohl geschult sei.

Bis zu dieser Scene lastete eine schwere Luft auf dem Saale. Herr Dawison hatte sie bei seinem Eintritt in die Scene erzeugt. Er spielte den Abbé von der Sauce. Es war nicht erreichbar gewesen, diese Figur als Abbé auftreten zu lassen; ein solcher, wenn auch nur halbclericaler, Charakter hätte das Stück unzuläßig gemacht. Der Abbé-Titel war also der Rolle genommen, sie figurirte als simpler „Herr von der Sauce" auf dem Zettel, und ich hatte den Darsteller gebeten, in Erscheinung und Wesen Nichts von clericalem Charakter einzumischen.

Solche Enthaltsamkeit paßte aber nicht zu seinem Talente, welches vorzugsweise der Darstellung von Chargen zuneigt; sie paßte nicht zu seinem steten Bedürfnisse, auffallend hervorzutreten. In Betreff der eigentlichen Rolle hatte er ja auch nicht Unrecht, ärgerlich zu sein über die Beschränkung, kurz — er erschien auf der Scene als der unverkennbare Typus eines schleichenden Weltgeistlichen, welchem heuchelnde Tartüfferie und jesuitische Form auf hundert Schritte abgesehen wurde. Auch das vorgeschriebene Costüm hatte er sich so abgeändert, daß es dem geistlichen Schnitte so nahe wie möglich kam.

Dies erschreckte das Publicum, und es bildete sich jene peinliche Atmosphäre, in welcher man nur mit Bedenken Athem holt, unter allen Umständen aber schweigt. Das ist natürlich bei einem Publicum, welches von Jugend auf daran gewöhnt worden ist, keinen Geistlichen seiner Confession auf der Scene zu sehen, und welches gewöhnt worden ist, solche Erscheinung für Entweihung zu halten.

Der Capuziner in „Wallenstein's Lager" übte zuerst dieselbe beängstigende Wirkung.

So entstand der anti-clericale Ruf dieses Stückes, welchen es in diesem Maße gar nicht verdient. Er wäre auch wohl wieder untergegangen, wenn nicht auf offener Kanzel gegen das Stück gepredigt worden wäre. Dadurch kam Agitation und Gegen-Agitation in Gang. Täglich gelangten anonyme Drohbriefe an die Direction, und für jeden Abend wurde lärmende Demonstration gegen das Stück angekündigt.

Es war immer nicht wahr. Ganz unbehelligt und ruhig wurde das Stück neunmal innerhalb eines Monates gegeben. Aber ich selbst litt sehr darunter. Es ist schon schlimm genug, wenn irgend ein Stück öffentliches Aergerniß giebt. Das ist ja doch nicht die Bestimmung eines Kunst-Institutes. Dies war aber noch dazu *mein* Stück und ich war Director. Ich sah, wie mein Chef darunter leiden mußte. Er war so nobel, mir kein Wort des Vorwurfes zu sagen. Er hatte das Stück nach der Lectüre zugelassen und machte nun Niemanden dafür verantwortlich als sich selbst. Gerade darum hielt ich es für meine Schuldigkeit, seinem Leiden ein Ende zu machen — ich setzte „Rococo" nicht mehr aufs Repertoire.

Das Stück ist nie verboten worden, weder damals noch später. Ich selbst nur habe mir es verboten. Heutigen Tages würde es viel harmloser erscheinen, und erst neuerdings ist mir die Wiederaufnahme angeboten worden. Aber ich habe nie eine Neigung gehabt, es wieder einzuführen.

XVI.

Das Jahr 1851 brachte die große Anzahl von fünfundzwanzig Neuigkeiten und gegen vierzig Neuscenirungen. Die Theilnahme des Publicums wuchs in dem Maße, daß die durch Engagements und Ausstattungen erhöhten Ausgaben reichlich bestritten werden konnten. Außer den bereits angeführten Neuigkeiten ist noch namhaft zu machen Schiller's „Turandot", welche nicht dauernd zu halten war, „Adrienne Lecouvreur" und der „Damenkrieg", welche Bestand fanden und von denen „Der Damenkrieg" ein ungemein beliebtes Repertoirestück wurde; endlich eine große Zahl kleiner Stücke, unter denen „Der Hauptmann von der Schaarwache", „Der kleine Richelieu", „Einer muß heirathen", „Die Eifersüchtigen" bis heutigen Tages oft wiederholt wurden.

Unter den neu einstudirten Stücken war „Iphigenie", „Clavigo", „Götz von Berlichingen", „König und Bauer", „Des Meeres und der Liebe Wellen", „Ein treuer Diener seines Herrn" und noch drei große Shakespeare-Stücke: „Hamlet", „König Lear" und „Der Kaufmann von Venedig".

Es war mir darum zu thun, alle wichtigen Stücke in gleichem Geiste eingerichtet und dem Ganzen eingereiht zu sehen. Deßhalb setzte ich auch diejenigen ganz neu in Scene, welche nur mäßiger Ergänzung im Personale zu bedürfen schienen. Auch die älteren, längst bestehenden Shakespeare-Dramen, wie „Hamlet", „Lear", „Kaufmann von Venedig", wurden in der Eintheilung des Textes neu redigirt und in den Proben wie neue Stücke behandelt.

Zunächst die Krone Shakespeare'schen Talentes, „Hamlet". Hundertmal wohl habe ich dies zaubervolle Drama gesehen, und immer wieder haben die ersten drei Acte mich eingefangen in ihren tiefen Reiz. Wir erhielten in Joseph Wagner einen Hamlet-Darsteller, den ich nirgends übertroffen, nirgends erreicht gesehen habe. Man kann den Hamlet geistreicher spielen, ja; aber Wagner's Hamlet wird dennoch tiefer wirken. Er giebt ihm seine ganze Seele hin, er spielt nicht mit ihm, wie so mancher Hamlet-Darsteller. Die Reize des Geistes, welche in der Rolle liegen, werden nicht das Ziel des Darstellers, sie werden nur die Begleitung eines ehrlich suchenden, eines ehrlich leidenden Menschen. Dawison, welchen ich mit Wagner alterniren ließ im Hamlet, gewann sich mit dieser unerschöpflichen Rolle ebenfalls sein Publicum; aber es war die leichte Gattung des Publicums, welche mit leichteren und wohlfeileren Lockungen zufrieden ist, das will hier sagen: mit den interessanten Wendungen des Hamlet'schen Geistes. Das Urgermanische, welches im Hamlet liegt, war und ist dem polnisch-jüdischen Wesen Dawison's immer verschlossen; die suchende Seele fehlt ihm. Er trachtet danach, dies durch suchenden Geist zu ersetzen, und das ist oft recht unterhaltend, so lange es frei von Manier bleibt, aber es bedeutet eben viel weniger, als die Darstellung eines vollen Menschen mit reicher Innerlichkeit. Die Energie des Verstandes war damals Dawison noch in interessantem Maße zu eigen, und sie verlieh er denn auch seinem Hamlet. Das nach Wahrheit schmachtende Gemüth Hamlet's aber, welches ihn eben vom Thun und Handeln abhält, das fehlte — was für ein Hamlet entsteht da? Ein Hamlet, welcher den König im ersten Acte schon todtstechen muß; denn die Energie ist da, und die Hemmung derselben ist nicht da. So wird Hamlet eine Komödienfigur.

„König Lear" erschien jetzt zum erstenmale mit dem echten, tragischen Schlusse. Es gelang trotz Tieck's Warnung, den alten „Wiener Schluß" zu beseitigen, und Anschütz, für jede

classische Bedingung immer bereit, starb zum erstenmale im letzten Acte.

Der „Kaufmann von Venedig" endlich wurde in ganz neuer Eintheilung der Acte und Scenen gegeben. Die Scenen vor Shylock's Hause waren in einen Act zusammengeschoben und die zerstreuten Freierscenen waren ebenfalls aneinandergerückt. Dadurch wurde der Gang des Stückes ruhiger und gesammelter. Die Hauptänderung jedoch betraf den letzten Act. Bekanntlich schließt die große Gerichtsscene Shylock's den vierten Act, und der fünfte Act erledigt in spielerischer Art auf Belmont, dem Landsitze Porzia's, die längst reifen Liebeshändel. Unsere Shakespeare-Commentare preisen das sogar und machen aus der Noth eine Tugend. Die Noth ist ein letzter Act, der noch abgespielt werden soll, nachdem das Hauptinteresse des Stückes erledigt worden ist. Sie nennen ein lyrisch-musikalisches Ausklingen im letzten Acte eine Tugend; denn es werde dem ursprünglich heiteren Stücke die heiter schöne Krone aufgesetzt.

Das Publicum ist andrer Meinung. Es pflegt aufzustehen und sich zum Fortgang zu rüsten, wenn im vierten Acte die Shylock-Affaire zu Ende ist. Diese Shylock-Affaire ist ihm das Hauptinteresse des Stückes. Umsonst rufen die Commentare: die Shylock-Affaire ist nur eine große Episode des Stückes. Das Publicum fragt nicht nach den Commentaren, sondern folgt seinem Eindrucke.

Und dieser Eindruck beruht auf unerschütterlichen ästhetischen Gesetzen. Dies Mißverhältniß im „Kaufmann von Venedig" zwischen dem Lustspieltone und der grausamen Shylock-Affaire ist nicht wegzuleugnen; es ist nicht wegzuleugnen, daß die Todesmarter des Shylock'schen Handels kein eingehender Accord zu einem Lustspiele ist, daß die Gerichtsscene um Leben und Tod einen viel stärkeren Effect macht, als alles Uebrige, und daß ein darauf noch folgender ganzer Act für den Zuschauer nebensächlich und überflüssig

erscheint. Die letzten Acte sind in keiner Aesthetik dafür da, Nebensächliches aufzuräumen; das Schwächere kann nicht wirksam auf das Stärkere folgen; das Gebot der nothwendigen Steigerung im Drama läßt sich nicht wegleugnen, und unsere Commentare thäten viel besser, dies einzugestehen, statt aus der Noth eine Tugend zu machen.

Niemand bestreitet, daß dieser letzte Act mit seinen zahlreichen schönen Worten Werthvolles enthält; aber mit all seinem Werthvollen ist er als letzter Act ein Compositions-Fehler.

Diesen Fehler so unscheinbar wie möglich zu machen, ist die Aufgabe der scenischen Einrichtung. Wir beginnen deßhalb im Burgtheater den letzten Act mit der großen Gerichtsscene Shylock's. Sie füllt ihn zu drei Viertheilen aus. Die nur minutenlange Scene mit Abgabe der Ringe an die verkleideten Frauen folgt, und dann bringt uns unter Musik eine Verwandlung in den nächtlichen Park von Belmont. Wir fühlen uns gestimmt, die von Musik durchklungene Ruhe und die schönen Worte des Liebespaares hinzunehmen, wir sehen — nach scharfen Kürzungen des Textes — die ganze Gesellschaft bei Fackelschein aus Venedig ankommen, und in einigen Minuten geht die spielerische Auflösung mit den Ringen an uns vorüber, so daß wir am Ende sind, ohne des schwächeren Themas bis zur Störung unseres Antheiles innegeworden zu sein. So nehmen wir, weil der Acteinschnitt fehlt und Alles rasch sich abwickelt, den Eindruck eines heiteren Spieles mit hinweg und gedenken des Mißverhältnisses in den Tönen der Accorde nicht mit besonderem Nachdrucke.

Wer das Stück im Burgtheater gesehen nach dieser Einrichtung — und sechszehn Jahre lang habe ich wie Viele! darüber befragen können —, der gesteht immer zu, daß der Uebelstand des letzten Actes leidlich verdeckt ist und daß der Eindruck des Ganzen trotz der Shylock-Affaire ein anmuthiger und lustspielartiger sei. Der Text ist nur gekürzt, nicht verändert, und der Zweck unserer Theater-

form ist erreicht durch bloße Aenderung der Folge in den Scenen und Acten.

Der schönste Erfolg des Jahres aber und der wichtigste wurde erreicht durch die Wiederaufnahme des Grillparzer'schen Liebesdramas: „Des Meeres und der Liebe Wellen".

Das Stück war 1831 neu gewesen und war nach vier Vorstellungen in's Grab des Archivs gesunken. Ich hatte es 1849 in Wien zum erstenmale gelesen. Es hatte mich entzückt und ich hatte es wie eine Perle in meiner Erinnerung bewahrt. Dies theilte ich Frau Bayer nach Dresden mit, als wir Briefe wechselten über ihr zweites Gastspiel, und ich forderte sie auf, es zu lesen und mir zu sagen, ob sie nicht gerade so wie ich die Rolle der Hero für sich geeignet fände. Sie hatte Ja! geschrieben, und jetzt gingen wir bei ihrem Gastspiele an die neue Inscenesetzung des Stückes. Unter Achselzucken des älteren Schauspielergeschlechtes. Mit den ersten drei Acten, hieß es, wird es gut gehen, mit den zwei letzten schlecht, wie damals!

Das war uns ein lehrreicher Wink. Wir wendeten alle Kräfte der Phantasie auf die letzten Acte. Für den Schluß erbaute ich ein Treppenhaus im Tempel, um malerische Wirkung zu gewinnen für das Ende, eine auch äußerlich hilfreiche Wirkung für die Seele der Hero, welche aufwärts ringt nach Vereinigung mit der entflohenen Seele Leander's. Ich ließ mich nicht stören durch den Einwand, ob solch ein Treppenhaus anzubringen sei für ein altgriechisches Tempelgebäude — was wißt ihr denn von der Architektur jener ältesten, auch in Griechenland mythischen Zeit, und da wir doch nichts Festes wissen, was brauche ich schüchtern zu sein, da die Idee des Kunstwerkes, welches ich versinnliche, maßgebend für mich ist, maßgebender gewiß als ein archäologischer Zweifel.

Es bestätigte sich. Diese Scenirung kam der aufwärts drängenden Stimmung des Schlusses sehr zu statten; der Schluß

wirkte erhebend, und der Erfolg des Stückes war ungetheilt, war echt wie die Seele des Gedichtes.

Frau Bayer trug wesentlich dazu bei. Die griechische Anmuth und Ruhe war ihrem Körper und ihrem Tone in seltenem Grade zu eigen, und die schließliche Energie eines sinnlichen Mädchencharakters trat doch überzeugend zu Tage! Keine Convention, kein Dogma macht diese Mädchennatur irre, sie fühlt die Berechtigung ihrer Liebe so bestimmt wie das Bedürfniß des Athemholens, sie weist mit schmerzlichem Lächeln alle Abschwächung ihres sogenannten Fehles zurück, sie weiß, daß sie die Hälfte Leander's ist und daß sie zu ihm muß in's Reich der Schatten oder des Lichtes, gleichviel! nur dahin, wo er sei.

Dies ist allen Wienern unvergeßlich. Mir ist es unvergeßlich, daß durch diesen Triumph der Scene der dramatische Dichter Grillparzer für uns neu geboren wurde. Fünfundzwanzigmal ist diese Liebes-Tragödie seitdem aufgeführt worden und es liegt die Zukunft weit vor ihr offen.

Die Anhänger Grillparzer's bildeten damals eine sehr edle Gemeinde, aber nicht eine allzu große. Die besten Männer gehörten zu ihr, vorzugsweise Männer, und zwar ältere Männer, welche mit dem Dichter aufgewachsen waren. Jetzt hatte der Dichter auch die Jugend entzündet, auch die Frauen; jetzt kam ein neues Geschlecht an die Kenntniß des vaterländischen Poeten, und dies Geschlecht ist seit 1851 gewachsen und gewachsen, und alle folgenden Aufführungen seiner Stücke haben eine wunderbare Propaganda gebildet. Was Grillparzer versäumt dadurch, daß er seine Schriften niemals gesammelt hat herausgeben lassen, dies hat das Burgtheater nachzuholen versucht. Freilich nur für Wien und fremde Besucher.

Dennoch darf man sich namentlich über dieses Stück nicht täuschen in Betreff der Theater jenseit des Erzgebirges. Dies Stück ist gründlich süddeutsch. Es setzt eine Naivetät der Sinnlichkeit

voraus, welche dem deutschen Norden ziemlich fremd ist. Ein Versuch der Frau Bayer giebt dafür einen Fingerzeig. Sie hat das Stück auf dem Dresdener Theater gerade so in Scene gesetzt, wie es im Burgtheater steht, und — die Aufführung ist erfolglos geblieben. Die Auffassung ist eben eine andere, das Publicum ist ein anderes gewesen.

Um jene Zeit, da das Burgtheater sich in Erfolgen und Hoffnungen wiegte, begannen leider schon die Personalverluste, welche das Institut von da an fünfzehn Jahre lang in erschreckender Reihe und Fülle zu bestehen hatte. Wenn man uns damals vorausgesagt, daß wir durch den Tod verlieren sollten: Wilhelmi, Lußberger, Lucas, Anschütz, Frau Rettich und Beckmann, durch den Austritt obenein noch Dawison, Louise Neumann, Fräulein Seebach, Boßler, Goßmann, Scholz, Frau Fichtner und am Ende gar Karl Fichtner einbüßen sollten — wir hätten den Bestand des Institutes für unmöglich erachtet.

Der erste Verlust trat mir jetzt nahe. Seit Wochen bemerkte ich, daß Papa Wilhelmi hinter den Coulissen still und trübselig, auf der Scene aber unsicher und machtlos erschien. Ist es das Alter? Er war noch nicht hoch bejahrt, und der stattliche Mann war dem Anscheine nach von der solidesten Constitution, eine Eiche, die manchem Sturme stehen konnte.

Eines Abends sah ich ihn auf der kleinen Treppe sitzen, welche neben dem Vorhange hinaufführt zu Garderoben. Man setzt sich nicht leicht dahin, denn man ist im Wege; die Stiege ist schmal wie ein Mensch. Was ist Wilhelmi? Er war in spanischem Costüm und saß da zusammengekrümmt, den Kopf in den Schoß gebeugt. Ich fragte ihn. Er hob den Kopf, und sein großes blaues Auge sah mich an voller Schmerz und Pein. „Haben Sie Schmerzen?" Er nickte. Aber wie immer lebensbedürftig und frischer Stimmung nachstrebend um jeden Preis, richtete er sich gewaltsam auf in seiner respectablen Länge, legte mir die Hand auf die Schulter und flüsterte:

„Dummes Zeug bei einem alten Kriegsmanne! Wird vorübergehen; vorwärts! vorwärts!“ Und richtete sich zusammen und marschirte strack nach der Coulisse, aus welcher er bald hinaustreten sollte — zum letztenmale!

Einige Tage darauf kam die Meldung, Wilhelmi sei krank, ja liege zu Bett. Wilhelmi?! Der nie krank war, der sich unbehaglich fühlte, wenn er in einer Woche nur viermal zu spielen hatte? — Es war leider so, ein Nierenleiden hatte ihn gebrochen, gar bald zerbrochen.

Letzteres kam mir erst in den Sinn, als ich in sein Zimmer trat. Er wohnte auf der Wieden in der Paniglgasse seit ewigen Zeiten. Sein Schlafzimmer rückwärts lag auf der Sonnenseite nach einem Garten. Die Mittagssonne leuchtete hinein, als ich eintrat und ihn stöhnen hörte. Sobald er mich sah, holte er tief Athem, um die Klagelaute zu verjagen, streckte mir die Hand entgegen und rief: „Nichts, lieber Director, Nichts ist's. Plagt mich wohl ein Wenig, wird aber bald vorübergehen, und da kommt auch schon die Sonne!“

Ach, es war nicht mehr die alte, herzhafte Stimme; es war ein Bruch in ihr, der herzhafte Klang war erloschen. Er lag auf seinem Sterbebette. Bald darauf fuhren ihn die schwarzen Pferde auf der Wiedener Hauptstraße hinaus; Kopf an Kopf standen die endlose Straße entlang die Menschen, und aus allen Fenstern schauten sie traurig, dem geliebten alten Wilhelmi den letzten Scheidegruß nachzusenden. Ich glaube, er hatte keinen einzigen Feind.

Es war die erste Leichenrede, welche ich einem Burgtheater-Mitgliede am offenen Grabe zu halten hatte. Zum Schrecken meiner Behörde, welche es unziemlich fand, daß ein Director Leichenreden hielte. Ach, daran dachte ich am wenigsten. Wohl aber dachte ich so voller Schmerz an den Verlust solch eines tapferen, unersetzlichen Mitgliedes, eines so liebenswürdigen Mannes, daß ich vor Thränen kaum sprechen konnte. Ich hatte ihn sehr lieb und

war ihm zugethan wie einem fröhlichen Vater, dem mein Herz angehört hatte von Anbeginn.

Das Burgtheater hatte in ihm eine seiner natürlichsten Stützen verloren. Seiner natürlichsten. Sein Naturell war unschätzbar, war wie ein schlank und gesund aufgewachsener Baum, der keines Gärtners bedurft hat. Der sorglose, lebensfrohe Vater des Lustspiels war dahin.

Er stammte aus der Lausitz und war preußischer Officier gewesen, des Namens v. Pannwitz. Seine Heimath war nicht weit entfernt von der Anschütz'schen. Der Name Wilhelmi war sein angenommener Theatername, war aber allmälig sein ganzer Name geworden, denn er hieß auch außer der Bühne für Jedermann nur Wilhelmi. Eines Duelles wegen flüchtig, war der junge Mann zum Theater gegangen und hatte in Prag eine dauernde Stätte gefunden. Von da war er schon 1822 an das Burgtheater gekommen, dem er also dreißig Jahre angehört hat, denn es war Frühling des Jahres 1852, als wir ihn begruben.

Er war ein hochgewachsener Mann mit lichtem, kurzgehaltenem Haar und wohlgebildetem, wohlgeröthetem Antlitze, von stattlicher Haltung, welche die Vorzüge eines früheren Officiers bekundete, ohne irgend eine Steifheit. Um seinen kleinen Mund spielte ein allerliebstes Behagen, welches einen Scherz, eine feine Speise und ein gutes Glas Wein jederzeit willkommen hieß. Sein ganzes Wesen machte einen gar guten, freundlichen und kräftigen Eindruck. Er strotzte in seiner guten Zeit — und das war eine lange Zeit — von fröhlicher Lebensfülle, und diese Lebensfülle machte sich auf der Bühne dermaßen geltend, daß sie im Stande war, ein ganzes Stück zu heben und zu halten. Wie oft, wenn er auftrat, ging die Empfindung durch's ganze Haus: „Ah, jetzt kommt der Rechte, jetzt geht's los, jetzt wird's lebendig!" Nicht etwa, daß er mit Späßen und Witzen oder sonstigen Extravaganzen um sich geworfen hätte. Durchaus nicht. Seine pulsirende Lebensfrische war so kräftig, sein

Ton war so ehrlich wahr und unmittelbar, daß Jedermann sympathisch von ihm angemuthet wurde und angeregt.

Er ging stark in's Zeug und übertrieb doch nicht. Seine Natur war eben stark, und deßhalb standen ihm auch verwegene Aeußerungen und Wendungen harmonisch zu Gesicht.

Alles das sind Eigenschaften eines Naturalisten. War er also, weil sein Naturell die Hauptsache war, weniger Künstler? Das erscheint mir ihm gegenüber fast wie eine müßige Frage. Muß denn das Kunstgebilde absolut aus dieser oder jener Eigenschaft des Künstlers stammen? Ist das innere Ensemble des Künstlers nicht die Hauptsache? Hört eine schöne Statue, ein schönes Gemälde darum auf, ein schönes Kunstwerk zu sein, weil wir erfahren, der Bildhauer oder Maler sei kein Mann gewesen, welcher beweisführend über seine Kunst zu sprechen gewußt? Wenn das Ganze wohlgelungen da ist, dann brauchen wir nicht pedantisch zu fragen: Wie sind die Theile zusammengesetzt worden? Das Talent schlägt immer und überall den Kunstweisen ein Schnippchen und lacht der Erklärungen. Dem Theater käme es sehr zu statten, wenn es weniger Künstler von blos berechnender Schulweisheit und mehr Naturells und Talente wie Wilhelmi's ohne Schulweisheit besäße. Es ist nicht zu verachten, wenn man sagen kann: Der Mann spielt recht gebildet. Es ist aber noch besser, wenn man sagen kann: Der Mann spielt vortrefflich; wie macht er's nur, worin besteht nur eigentlich seine Kunst?

Bleistiftzeichnung und gelehrte Raisonnements waren allerdings Wilhelmi's Sache nicht, und er taugte auch nicht für feinere geistige Aufgaben. Aber er war ein verständiger Mann, der klar und sinnvoll an seine Rolle ging und die Grundbedingung derselben organisch auffaßte. Innerlich Unzusammenhängendes konnte er gar nicht brauchen, und wenn sich der Rolle kein lebendiger Odem abgewinnen ließ, da erklärte er einfach — und nicht ohne Leidwesen, denn er spielte sehr gerne — sein Unvermögen für solche Aufgabe. Zu

seinem Verstande hatten ihm Natur und Erziehung ein feines, edles Gefühl verliehen, welches ihn oft ganz zarte Mitteltöne finden ließ in schwierigen oder delicaten Situationen. Kurz, er war ein künstlerisches Naturell, welches nicht mit Theorien, wohl aber mit ganz guten geistigen Mitteln an die Composition seiner Gebilde ging.

Es ist wahr — und darin liegt ein geringer Trost für solchen Verlust —, solche Talente des Naturells gehören ganz ihrer Zeit an. Sie erwachsen ganz aus den Gewohnheiten ihrer Zeit und werden leicht altmodisch, wenn sie an die Grenzscheide von Zeitepochen gerathen. Der Geist ist dauernder als die Sitte. Und so kann man zugeben, daß die Figuren, welche Wilhelmi trefflich darstellte, von Kotzebue-Iffland'scher Factur waren, daß diese Figuren allmälig ausgegangen sind und die heutigen Gestalten anders geartet, in ihren Wendungen geistiger sein mögen. Damit kann man sich ein Wenig trösten. Aber dabei bleibt es doch höchst wünschenswerth, daß wir Wilhelmis fänden zum Ausdrucke für unsere heutige Art. Denn aus lauter Geist bestehen wir auch nicht, und die Kunst braucht immerdar Fleisch und Blut.

Für den Director war Wilhelmi ein wahrer Schatz. Nicht blos wegen seines Fleißes und seiner Hingebung an die Scene, auch wegen seiner persönlichen Haltung. Es war kein egoistisch-komödiantenhafter Zug an ihm, er blieb jeder Klatscherei und Intrigue fern und zeigte stets volles Interesse am Gedeihen des Institutes. Nach jedem neuen Stücke kam er zu mir, stets im blauen Frack mit blanken Knöpfen und mit aller Feierlichkeit einer Staatsvisite, um sich gleichsam zu bedanken für die neue Inscenesetzung, wie für Etwas, was dem Theater und den Schauspielern zur besonderen Ehre angethan worden. Er verleugnete nirgends die guten Manieren eines kleinen Edelmannes. Sein Andenken bleibt uns lieb und werth.

———

XVII.

Das Theaterjahr 1852 hatte unter der trostlosen Aussicht begonnen, daß unsere deutsche dramatische Production gar Nichts bieten würde. Ich hatte nicht ein einziges brauchbares Stück. Stücke genug! Alljährlich werden ungefähr dreihundert eingesendet, die alle gelesen sein wollen und von denen höchstens zehn in nähere Betrachtung kommen können. Von diesen zehn war damals nicht ein brauchbares übrig. Wer kennt diese Lage eines Directors! Nur von Juni bis September ist das Theater allenfalls der Verbindlichkeit ledig, neue Stücke zu bringen; in den übrigen acht Monaten aber wird für jeden Monat wenigstens ein neues Stück verlangt. Gefällt es nicht vollständig, so ist eines zu wenig. Und wie selten gefällt ein Stück vollständig, wie oft gewinnt eine ganze Saison nicht ein dauerndes Stück!

Zeit und Publicum gähnen dem armen Director wie ein unermeßlich weiter, offener Rachen entgegen. Wie ihn füllen?! Und wenn die mühsam zurechtgemachte Speise einmal oder gar mehrmals nicht behagt, dann klappern drohend die Zähne des Rachens, dann schwindet unter diesem Drohen der Besuch des Theaters, dann zucken die Zionswächter im Angesichte der höheren Instituts-Behörde erst bedauernd die Achseln, und dann verächtlich über die Unfähigkeit der Leitung, und endlich rufen sie voll Entrüstung: Hinweg mit dem Stümper!

Notorisch ist die deutsche dramatische Production absolut unzu-

reichend für ein erstes Theater, welches drei Viertheile der producirten groben Waare nicht geben kann. Und doch rufen die nationalen Rigoristen: Nichts Ausländisches, besonders nichts Französisches! Was würden sie sagen, wenn man ihnen folgte und die Theater zum Bankerotte, zum Schließen führte? Lieber untergehen — würden sie tapfer rufen — als Fremdes benützen!

Sie sind meist jung und wissen nicht viel von den Schwierigkeiten der Composition eines guten Stückes. Und am Ende hat ihr Eifer auch sein Gutes. Sie verhindern, daß sich die Theater blos auf fremde Krücken verlassen und daß wahrhaft Fremdes, welches die heimathliche Sitte zerstört, aufgeführt werde.

Gegen England ist man nachsichtiger wegen entfernter germanischer Verwandtschaft. Auch nicht mit Unrecht. Und Shakespeare hat das große Ehrenbürgerrecht in Deutschland.

Mit Shakespeare aber fand ich an anderer wichtiger Stelle Schwierigkeiten. Mein Chef, ein geborner Pole, war von französischer Erziehung, und die Shakespeare-Poesie war ihm ganz fremd, war ihm, wie früher allen Franzosen, in vielen Hauptpunkten geradezu unbegreiflich.

Es ist ja eigentlich auch heute noch ebenso in Frankreich, obwohl eine ganze Partie französischer Literatur Shakespeare anpreist, obwohl die Romantiker unter Victor Hugo's Anführung den „Schwan vom Avon" in Hymnen commentiren, ja selbst ehrlich übersetzen. Victor Hugo's Sohn hat ihn neuerdings wirklich und wörtlich übersetzt. Trotz Alledem ist und bleibt der „Schwan" wildfremd in Frankreich, wenigstens befremdlich. Es ist ein Samenkorn Shakespeare's unter literarischen Franzosen aufgegangen, aber es bleibt ein fremdes Pflänzchen. Das gebildete Publicum betrachtet es kopfschüttelnd und steht fest auf Voltaire's Standpunkt, daß der englische Poet ein Barbar sei. Der romanische Formensinn widerstrebt gründlich diesem weiten und freien Gange englischer Poesie, und wenn ihn die Literaten bearbeiten, so müssen sie ihn — nicht

blos für das Publicum, nein auch für sich — umarbeiten, auf daß es formell französisch werde. Wie viel bei dieser Umarbeitung über Bord geworfen werden muß von Shakespeare's Geist und weiter Absicht, das stört sie kaum, denn es bleibt ihnen verborgen, den Umarbeitern wie dem Publicum. Sie sind eben aus ganz verschiedenen Kirchensprengeln, Shakespeare und die Franzosen.

Nun, aus dem französisch-poetischen Kirchensprengel war denn auch mein Chef, und mit gerunzelter Stirne hörte er's an, daß ich bei dem totalen Mangel an neuen deutschen Stücken wieder ein Shakespeare'sches bearbeiten müßte. Es wurde ihm zu viel, es wurde ihm zu arg. — Der beisitzende Rath war derselben Meinung, der schwärmte für Kotzebue. Namentlich die Rohheit, ja die Gemeinheit in diesem Shakespeare wurde mir vorgehalten, und während ich draußen in der literarischen Welt um Vorführung französischer Liederlichkeit gegeißelt ward, wurde ich hier innen im Schoße meiner Behörde bitterlich gescholten, daß ich die englische Unflätherei auf die Hofbühne brächte. Was halfen meine literarischen Auseinandersetzungen, meine ästhetischen Beweisführungen, daß das Institut ja auch eine literarische Bestimmung habe, und daß unser jetziger Geschmack mehr verlange, als die engen Grenzen einer Hofbühne zugestehen könnten -- „leider!" — hieß es — „leider! ich finde es aber nicht angemessen, daß die schon vorhandenen Ausschweifungen noch weiter ausgedehnt werden. Warum geben Sie nicht Corneille und Racine"?

Treibt den Teufel aus durch Beelzebub, den obersten der Teufel! sagt die Bibel. Bei jedem Theater ist die Casse ein entscheidender Factor, ist der Beelzebub. Die sprach hier glücklicherweise für mich. Zu Corneille und Racine schüttelte sie unwillig das Haupt, den Shakespeare'schen Stücken aber nickte sie zu, denn die füllten sie. Und so blieb es denn bei einem neuen Shakespeare-Stücke, das ich einrichtete.

Ein neues französisches war auch eben gewesen, und zwar eines

der besseren, das „Fräulein von Seiglière" von Sandeau, und das Schlachtenglück der ersten Aufführung hatte ihm nicht gelächelt. Es hatte keine hinreichende Wirkung gemacht. Der falsche Schluß des Stückes, das heißt ein scheinbarer Schluß, welchen es hat, war Mitursache gewesen, daß es nicht hinreichend günstig aufgenommen worden war. Und das hatte wieder eine alte Wiener Unsitte verschuldet, eine Unsitte, die noch heute sorgfältig gepflegt wird. Man steht auf, wenn nur der Schluß des Stückes in Sicht kommt, und man geht fort, ehe er noch vollzogen ist. Diesmal nun, bei dem scheinbaren Schlusse des „Fräulein von Seiglière", gebar dieser eilige Rückzug des Publicums ein wesentliches Mißverständniß. Der falsche Schluß nämlich ist in diesem Stücke der Sieg des Unpopulären; es erfolgt noch eine Wendung, durch welche das Populäre siegt und ein befriedigender Schluß eintritt. Ein Theil des Publicums nahm also den unpopulären Schluß mit nach Hause und erzählte diese mißliche Geschichte daheim in der Familie. Dem sittigen Theile des Publicums aber, welcher zischend über die Störung sitzen geblieben war, hatte das Geräusch den schließlichen Eindruck verdorben. Kurz, das Stück war schief angeschrieben, und am andern Tage kamen nur wenig Leute zur Wiederholung. Ich kenne einen damals regelmäßigen Sperrsitz-Inhaber, der heute noch im Irrthume ist über den Ausgang des „Fräulein von Seiglière". Er besuchte nur erste Vorstellungen und hat nie erfahren, daß das „Fräulein von Seiglière" doch noch ihren Geliebten heirathet.

Trotz Cassenprotestes gab ich das Stück nicht auf, weil ich es für ein gutes Stück hielt, und setzte jahrelang die Wiederholungen fort vor schwach besuchtem Hause. Nach fünf Jahren etwa, da das Stück hartnäckig wiederkam, sammelte sich allmälig ein neues Publicum für dasselbe, und erst nach zehn Jahren hatte es die Scharte des ersten Abends ausgewetzt. Sehr oft gelingt das gar nicht.

Dies Mißgeschick mit einem Franzosen kam dem Engländer zu

statten; die Lücke klaffte, es mußte mir schon darum wieder ein Shakespeare-Stück gestattet werden.

Bei einem Haare hätte ich mit diesem erstrittenen Shakespeare Schiffbruch erlitten, in diesem Schiffbruche aber auch meine ganze Autorität verloren vor meiner Behörde. All' meine classischen Bestrebungen wären dann auf Jahre hinaus unzulässig befunden worden. So greift das Schlachtenglück in alle Lagen hinein! Ich werde diesen Moment nie vergessen, wo Dawison die sechs Worte sprach, welche ich instinctmäßig immer gefürchtet hatte, und wo das Shakespeare-Stück in allen Fugen krachte und auseinanderzubersten drohte. Ich hatte, wie gesagt, die Gefahr vorhergesehen und nach Kräften vor- und nachgebaut, aber, wie es schien, doch nicht genügend.

Das Stück war „Richard der Dritte", und der Moment äußerster Gefahr trat ein, als im vierten Acte nach so viel Nichtswürdigkeiten des Helden auch noch die Nachricht kam, daß er sogar seine junge Gemahlin in's Jenseits befördert habe. Ich hatte Dawison gebeten, die sechs Worte nur zu flüstern, weil ich ihre schlimme Wirkung fürchtete; aber obwohl er seinen Richard nur schwach sprechen ließ: „Auch Anna sagte gute Nacht der Welt" — so wogte doch das Meer des Publicums auf in grollender Unzufriedenheit, als ob vom tiefsten Grunde herauf ein Sturm es in die Höhe bäumte. Es war den Leuten zu viel Nichtswürdigkeit, es war der Moment des Scheiterns.

Glücklicherweise hatte ich in der Einrichtung des Stückes dafür gesorgt, und zwar mit unerbittlicher Beseitigung jedes müßigen Wortes dafür gesorgt, daß der moralische Rückschlag, das eintretende Unglück Richard's, auf dem Fuße folgte, deutlich folgte, Schlag auf Schlag folgte. Dadurch geschah dem ausbrechenden Sturme Einhalt. Und da nun diese Rückschläge auf das Genaueste in Scene gesetzt waren und jede üble Nachricht für Richard rasch, prompt, klar, nachdrücklich in Scene trat — ein ungeschickter

15*

Schauspieler konnte Alles verderben! — so wurde die üble Stimmung betroffen, betäubt, besiegt und bis zum Schlusse des Actes in Genugthuung verwandelt.

Am anderen Tage drückte auch ein wohlerzogener Kritiker der alten Wiener Schule offen und unumwunden seine Entrüstung aus, daß man das Burgtheater entweihte durch solche Rohheiten, und daß diesem Shakespeare-Treiben energisch ein Ende gemacht werden müßte.

„Richard der Dritte" gehörte unter die „Historien", das heißt unter diejenigen dramatischen Arbeiten Shakespeare's, welche nicht nach dramatischer Composition trachten, sondern mit historischer Schilderung in dramatischer Form begnügt sind, dramatische Arbeiten also, welche nach unseren Begriffen keine vollständigen Stücke sind.

Der „dritte Richard" kommt unter diesen Historien unserem Begriffe eines vollen Stückes noch am nächsten. Seine Eroberung des Thrones, seine Haltung auf demselben und sein Untergang werden in folgerechten Scenen an uns vorübergeführt und werden nicht durch Abschweifung oder Episodenwesen zerstreut. Für unsere Bühne fehlt nur eine Zuthat des Dichters, welche bei uns ein Stück nicht entbehren kann — die Hoffnung. — Ein Bösewicht handelt unerbittlich vor uns mit all' seinen schlechten Mitteln, und er handelt ganz allein. Wir sehen ein Gemälde, das nur Schatten hat und gar kein Licht. Das verträgt ein Kunstwerk nicht; gewiß nicht auf der Bühne. Irgend ein Lichtschimmer muß abgrenzen, muß im Gedichte die Möglichkeit der Hoffnung bedeuten, der Hoffnung, daß dieser Bösewicht wirksamen Widerstand finden werde. Es genügt nicht, daß er am Ende erschlagen wird, wir müssen dies kommen sehen. Dies Kommen ist für uns die Lockung zur Theilnahme. Ohne diese Zuthat ist das Bühnenstück für uns wüst und unerquicklich und kein Kunstwerk.

Trotzdem ist gerade diese Historie vom dritten Richard in England früher eine der populärsten gewesen! Das englische Publicum ist

robuster. Es kommt freilich hinzu, daß Richard der Dritte in England ein historisch populärer König ist. Er hat für den Engländer einen Beigeschmack von Demokratie, und seine Energie ist unzweifelhaft. Energie hält in der geschichtlichen Erinnerung am längsten vor — die Motive verblassen, die That bleibt sichtbar durch Jahrhunderte. Das englische Publicum sieht also diesen Richard mit ganz anderen Augen als unser Publicum, denn der Engländer weiß: der Bösewicht da oben ist bei all seiner Grausamkeit ein tüchtiger Herrscher unserer Insel gewesen, er hat aufgeräumt unter dem egoistischen Adel, sehen wir zu, wie er's gemacht hat!

Zu den wunderlichen Schrullen der Engländer gehört auch, daß dieser energische Uebelthäter auf dem englischen Theater vielfach von einer Dame gespielt wurde. Für uns ein Räthsel! Das feine Gesicht Richard's, welches er besessen haben soll, mag dazu Veranlassung gewesen sein. Am Ende wird auch dadurch das Ganze gemildert und wird mehr zur Komödie — was Alles unseren Anforderungen an die Bühne widerspricht.

Genug, ich ging bei der Bearbeitung davon aus, daß auf der Höhe des Stückes der Hoffnungsstrahl wirksam einfallen müßte, damit unser Publicum die fortwährend gesteigerten Verbrechen hinnähme. Der Inhalt des Hoffnungsstrahles liegt vor in Shakespeare's Historie, er ist nur nicht nachdrücklich gefaßt und herausgehoben. Er liegt in Stanley's Hand, welcher seinen Pflegesohn Richmond zum Sturze Richard's aus Frankreich ruft. Dies kommt erst in den letzten Acten und kommt nur matt zu Tage, und dies verlege ich in den dritten Act und an ruhige Stelle, damit es voll aufgefaßt werden kann, und ich lasse es positiv ausdrücken.

Allerdings hatte auch dies kaum zugereicht, wie der drohende Tumult im vierten Acte erwies. Es hatte nicht zugereicht, genützt hatte es aber doch, wie mir nach der Vorstellung naive Zuschauer erzählten. Diesem Einschube also, sowie den rechtzeitigen und gewichtig erfolgenden Rückschlägen gegen Richard, welche dadurch ge-

wichtig wurden, daß man sich des Einschubs im dritten Acte erinnerte, war es zu danken, daß das Stück nicht unter der Entrüstung gegen den Bösewicht begraben wurde.

Eine Scene in „Richard dem Dritten" gilt in allen Commentarien für außerordentlich genial. Es ist die Werbung Richard's um Anna's Liebe. Sie haßt ihn als den Mörder der Ihrigen, sie will ihn in's Antlitz schlagen und — wird ihm nach fünf Minuten so nahe gebracht, daß sie ihm alle Aussicht gewährt, ihn zu heirathen. Das Mittel, dessen sich Richard bedient, ist die Eitelkeit des Weibes; er schmeichelt dieser Eitelkeit mit leidenschaftlichem Aufgebote. Er schwört, daß er sie auf's Heftigste liebe, und giebt ihr sein Schwert in die Hand, auf daß sie ihn todtstechen möge für seine Frevel, wenn sie ihn nicht erhören wolle; sobald sie aber das Schwert gegen ihn zückt, entwaffnet er sie mit dem Zurufe: „Nur deine Schönheit reizte mich dazu!"

Natürlich glaubt zunächst keine Frau an die Wahrheit dieser Scene. Es ist eben die geniale Scene einer „Historie", will sagen einer Form, welche sich nicht mit Motivirungen aufhält. In einem organischen Stücke ist es Uebertreibung der Möglichkeit, weil es gewaltsam zusammengedrängter Inhalt mehrerer Scenen ist. Der denkende Zuschauer sagt dabei immer: Es ist nicht wahr, aber es ist mit genialer Dreistigkeit geführt, da es so „unter Einem" abgemacht werden soll.

Der letzte Act war eine kaum lösbare Aufgabe für den schmalen Raum des Burgtheaters. Beide Lager, das Richard's und das Richmond's, erscheinen gleichzeitig; in beiden wird für das Publicum gesprochen, und Richard wie Richmond dürfen einander doch weder sehen noch hören. — Wir lösten diese Aufgabe auch recht mittelmäßig, indem wir das kleine Theater der Länge nach durch eine Steinwand in zwei Hälften theilten. Die Helden mußten sich sehr vorsichtig geberden, um sich nicht sehen und hören zu müssen. Später fanden wir eine treffliche Form, die allen Theatern zu empfehlen ist.

Eine Schleier-Courtine, durch Wolkenhänge undurchsichtig gemacht, scheidet in der ganzen Breite des Theaters die Gegner. Richard ist vorn, Richmond hinten. Aufziehen der Wolkenhänge und eintretende Beleuchtung macht die Schleier-Courtine durchsichtig, zeigt also beide Lager gleichzeitig und macht die Traumscene sehr wirksam. Die Geister-Erscheinungen sind auf drei verkürzt, denn die endlose Reihe in der „Historie" vernichtet die Wirkung.

Solchergestalt ist das Stück eines der stärksten Repertoirestücke geworden und steht trotz seiner scenischen Schwierigkeiten so fest in Scene, daß ichs einmal Mittags um Eins bei einer Abänderung eingeschoben habe ohne jegliche Probe, und daß es Abends so exact gespielt wurde, als käme es frisch aus langer Probenreihe.

Meine Behörde zuckte die Achseln über den Erfolg und sprach wie Meister Anton: Ich verstehe die Welt nicht mehr.

Zum Troste für sie kam plötzlich ein Hackländer'sches Manuscript. Freilich in der losen Scenenreihe, welche dieser angenehme Autor voll guter Laune hinwirft, ziemlich unbekümmert um die scenische Verbindung. Er betrachtet mich dann schalkhaft lächelnd wie einen Schneider, der die offengelassenen Nähte zusammennähen mag. Die Kleidung war wieder sehr artig entworfen; ich nähte denn nach Kräften, und auf der Probe halfen mir die Mitglieder eine ganze Woche lang fertignähen, und als das Ganze des Abends präsentirt wurde, da sagte das Publicum: Dies ist charmant! — Die „Magnetischen Curen" hatten bestanden und existiren heute noch charmant.

Bei dieser Gelegenheit wurde Frau Hebbel für eine Lustspielrolle geboren, welche ihr Niemand zutrauen wollte. Diese Rolle der Gräfin schuf ihr ein neues Fach.

Jahrelang haben die auswärtigen Theater gezögert, sich an ein solches Conversations-Lustspiel zu wagen, welches nur mit dem Ensemble des Burgtheaters gespielt werden und nur vor dem Conversations-Publicum des Burgtheaters bestehen könne. Endlich haben es einige Theater gewagt und haben ganz wohl damit bestanden.

So dürftig ist die Unterstützung, welche ein talentvoller moderner Dramatiker in Deutschland findet, wenn er den Schauspielern natürlichen Umgangston und den Zuschauern Aufmerksamkeit zumuthet für conversationelle Reize! Ist es da ein Wunder, daß es an Stücken fehlt und daß unsere Lustspiel-Production so dürftig bleibt?

Das Gleichgewicht im Repertoire der Neuigkeiten war nun hergestellt: auf die grimme englische Tragödie war eine heitere deutsche Komödie gefolgt — aber was weiter? Wie weiter? Eine Reihe von Monaten lag noch vor uns, und wie regelmäßig ich auch jeden Tag ein neues Stück las, ein neues Stück fürs Burgtheater las ich nicht heraus. Der weite Rachen enthüllte seine Zähne! Womit helfen? Da die Gegenwart mit Unfruchtbarkeit geschlagen ist, wo wäre denn etwa in der Vergangenheit wieder ein Schatz zu heben? Wo? Da fiel mir ein, wie ich einst als Student in Breslau eine Wendung meiner Studien erlebt. Ich hatte an der Straßenecke einen Theaterzettel angesehen, und der Titel des Stückes hatte mich seit vielen, vielen Jahren — Bruder Studio hatte ganz andere Interessen! — zum erstenmale wieder ins Theater gelockt. Dieser Theaterabend hatte mich poetisch angemuthet, ich war dadurch plötzlich wieder Theatergänger geworden wie in der Knabenzeit, ich war dadurch zum öffentlichen Schreiben über, ja für das Theater verleitet, ich war auf diesem Wege aus einem Theologen ein nutzloser Schriftsteller geworden. Wo ist das Stück von jener Straßenecke, welches dich verführt hat? Ist es nicht auf dem Repertoire? Nein. Es ist verschwunden. Eine banale Bearbeitung von Holbein hat es auf die Länge ungenießbar gemacht. Ich aber meinte damals eine Bearbeitung gesehen zu haben, welche dem Originale ganz nahe gestanden. Ich fragte bei Anschütz nach; er war ja eine Art Breslauer, er war noch fünf Jahre vor meiner Studienzeit am dortigen Theater und sehr beliebt gewesen, man sprach meiner Zeit noch warm von ihm. „Ja wohl", sagte er, „wir haben einmal in Breslau das Original nach Kräften hergestellt, meine Frau hat die Titelrolle ge-

spielt und auch hier in Wien mit großem Glücke in derselben debutirt. Dies Buch wird sich wohl einige Jahre auf dem Breslauer Theater erhalten, und Sie werden die Vorstellung nach diesem Buche gesehen haben. Jetzt würde es wohl nicht mehr genügen, aber jetzt könnten wohl Sie diese romantische Perle für unsere Scene fassen. Sie sind ja mitten in lauter Juwelier-Arbeit" — setzte er mit seinem launigen Lächeln hinzu.

Das that ich. Es war das „Käthchen von Heilbronn", und in dieser Einrichtung ist es dann von Neuem wieder auf zahlreichen Bühnen erschienen. Sie bleibt dem Original so treu als möglich und macht nur nach Tieck's Rathe den alten Waffenschmied zum Großvater des Käthchen's, um einen Mißton am Schlusse zu vermeiden, wenn die Liebschaft von Käthchen's Mutter mit dem Kaiser zum Vorschein kommt. Ein Vater kann solche Liebschaft leichter verzeihen als ein Gatte.

Es erlebte zahlreiche Aufführungen und wurde jedenfalls alljährlich am Katharinen-Tage gegeben, ein Festbestandtheil für junge und alte Katharinen.

Solche Verbindung der Theaterstücke mit den Erinnerungen, Sitten und Gebräuchen des Landes habe ich principiell gesucht und zahlreich gefunden. Ich gehöre auch zu den Verbrechern, welche jeden dritten November gezüchtigt werden, weil Tags vorher wieder „Der Müller und sein Kind" gegeben worden ist. Ich finde das Stück, welches allerdings in meiner speciellen Heimath spielt, gut geschrieben, und würde es dem Allerseelentage nie entziehen, sowie ich am Allerheiligentage dem eingebürgerten Verlangen nach einer Geister-Erscheinung regelmäßig genügt habe. Das große Publicum mußte dazu gewöhnlich „Hamlet" in den Kauf und mit dem Geiste seines Vaters vorlieb nehmen. Seit obiger „Richard" geglückt war, konnten wir ja sogar mit drei Geister-Erscheinungen aufwarten, und das haben wir denn auch mehrmals gethan. Ein Theater, meine ich, muß eng und vertraulich mit dem Volke zusammenhängen.

Sogar mein Chef wollte einmal dem Allerseelentage den „Müller und sein Kind" entziehen. Ich erwiderte darauf, daß ich dies für einen revolutionären Schritt hielte. Er sah mich finster an; Spaß zu verstehen, war nicht seine Gewohnheit. Ich setzte nun auseinander, daß es ja äußerst erwünscht sein müsse, wenn die Bevölkerung im Theater eine Art Feier ihrer Gedenktage finde. Dadurch werde ja das Theater in organischer Verbindung erhalten mit dem Publicum, und ich hielte eben das für eine conservative Repertoire-Bildung, die Abschaffung aber eben deßhalb für eine revolutionäre Maßregel.

Da lächelte er über die Umkehr unserer sonstigen Stellung, in welcher er immer der conservative Vertreter war, und — der alte Müller durfte weiter husten am Allerseelentage.

Endlich im Spätherbste kam Hilfe, und ich rief Triumph. Es kam ein originales neues Stück, und zwar ein großes und sehr bedeutendes — es kamen „Die Makkabäer".

XVIII.

Nun zum Dresdener Pakete des Postboten, welches im Spätherbste 1852 zu meiner angenehmsten Ueberraschung „Die Makkabäer", eine neue fünfactige Tragödie von Otto Ludwig, enthielt.

Alle Kräfte wurden angestrengt, sie würdig in Scene zu setzen. Das ungemein große Personal des Stückes war für uns nicht zu groß, wir konnten es stellen, und konnten es tüchtig stellen, und wir waren so glücklich, endlich ein bedeutendes einheimisches Stück einstudiren und vorführen zu können.

Aber dies Jahr hatte seine Tücken gegen große Unternehmungen des Burgtheaters — es brachte das heimathliche Stück in noch größere Lebensgefahr als das englische.

Betrachten wir das umfängliche Gebäude der „Makkabäer" in seinem Innern, und wir werden entdecken, worin und wodurch es Gefahr laufen kann.

Das Stück hat zunächst eine höchst gefährliche Eigenschaft: es hat zwei Helden, Lea und Judah. Solche Fülle ist sehr mißlich. Wenn ein Mädchen zwei Liebhaber hat und beide zu lieben meint, so wird sie wahrscheinlich eine unglückliche Ehe schließen, oder sie wird leer ausgehen.

Lea, die berühmte biblische Mutter der Makkabäer, ist von Hause aus die Heldin des Stückes gewesen. Der älteste Sohn Judah wächst ihr aber im zweiten Acte hoch über die Schultern, und dieser Act gehört außerdem zu dem Grandiosesten, was unsere Dramatik

aufzuweisen hat. Die religiöse Begeisterung des jungen Juden für den Einen Gott, unsere christliche Erbschaft aus dem Judenthume, reißt unsere Herzen im Sturme mit sich fort. Wir sind Alle aufgesäugt und auferzogen in diesem Glauben: „Ich bin der Herr, dein Gott, und du sollst keine anderen Götter haben neben mir"; wir nehmen Alle Partei, wir nehmen fanatisch Partei gegen die Vielgötterei der Syrier, und der Beifall für Judah, wenn er das Götzenbild in den Staub stürzt, ist der ungeheuerste, welchen ich im Burgtheater erlebt habe.

Das Stück muß ihn bezahlen. Nun ist Judah unser Held, und doch trachtet der Dichter in den drei folgenden Acten nur danach, das Interesse für Lea oben zu erhalten. Wir fangen also im dritten Acte wieder von vorne an. Das ist ein schwerer Uebelstand. Und er wird noch erhöht durch die Einleitungsscene für Lea, in welcher sie wieder an den Gipfel des Stückes gestellt werden soll. Wie geistvoll ist sie gemacht, und wie gefährlich ist sie doch auf der Bühne! Lea steht felsenfest unter den zerfahrenen Juden: sie empfängt alle Nachrichten, die guten wie die schlimmen, in derselben Ueberzeugungstreue, in der unwandelbaren Berufung auf das große Ziel. Mit schlagender Charakteristik sind die Juden neben ihr gezeichnet in ihrer sophistischen Manie, alle Grundsätze durch Erklärung zu zerfasern, ein deutliches Bild ihres staatlichen Unterganges — sie allein haut jeden Knoten durch und steht unerschütterlich auf ihrer Zuversicht. Wenn man die Scene liest, so nennt man sie meisterhaft, und wenn man sie auf der Bühne sieht, so erschrickt man vor ihr.

Das Theater-Publicum braucht zuerst und zuletzt Einheit und Einfachheit, denn es ist zusammengesetzt aus starken und schwachen Capacitäten. Was der Verständige würdigt, das mißversteht der Unbegabte, und der Unbegabte ist naiver als Jener, er äußert sich leichter als Jener, er hat die Masse für sich, welche ihm beistimmt, er hat die Neigung jedes großen Publicums für sich, die Spannung abzuschütteln und sich durch Heiterkeit zu erholen von der Anstrengung

des Zuhörens — er siegt im Theater, wenn die Auffassung der Scene schwierig wird, wenn die Einheit fehlt und die Einfachheit.

Solchergestalt kommt die Theilnahme für Lea nicht wieder in die Höhe, Judah aber ist in zweite Linie getreten — das Stück hat den Mittelpunkt des Interesses verloren und lahmt dahin.

Der vierte Act giebt Lea die sinnigsten Accente für Schmerz und Leiden. Wir nehmen sie achtungsvoll auf, aber Lea ist noch immer nicht unsere Heldin, und wir meinen deßhalb, nicht auf dem Hauptwege zu sein; wir bleiben kühl.

Der letzte Act endlich macht uns klar, daß der Lea unsere ganze Theilnahme gebührt. Das Opfer im feurigen Ofen, in welchen sie herzbrechend einen Sohn um den anderen stößt, damit dem einen, einzigen Gotte Gerechtigkeit widerfahre — dies erschütternde Opfer, trefflich vom Dichter ausgeführt, gewinnt unsere ganze Hingebung für Lea, und wir scheiden voll Hochachtung von dem groß gedachten dichterischen Werke.

Aber wir behalten einen Zweifel übrig. Er lautet: Könnte es nicht noch größer sein? Wir hatten uns nach dem zweiten Acte noch Gewaltigeres erwartet; in der Mitte sind wir gestört worden, und erst zuletzt sind wir wieder ganz und voll dabei gewesen.

Dies ist das Ergebniß eines Stückes mit zwei Helden — eines Stückes, welches mit Recht Anspruch macht auf den Titel einer großen Tragödie.

Welch Schicksal hatte nun die erste Aufführung? Wenn ich das Innere richtig gezeichnet, so ahnt es der Leser. Am Schlusse des zweiten Actes, wie schon gesagt, ein unerhörter Erfolg, im dritten Acte eine völlige Niederlage. Die verwirrenden Nachrichten, das jüdische Markten um Worte, der fortwährende Widerspruch — wurden ausgelacht.

Die letzten Acte hatten Mühe, dem Stücke nothdürftig wieder aufzuhelfen von solchem Falle. Es war vorauszusehen: daheim erzählen sie vorzugsweise von der spectakelhaften Judenschule, die

ausgelacht worden, und der Besuch bleibt aus, das Stück ist nicht zu halten auf dem Repertoire.

Da erkrankte am anderen Morgen Wagner-Judah, und das Stück konnte nicht sogleich wiederholt werden. Diese Zwischenzeit benützte ich, die große verwirrende Scene des dritten Actes neu zu redigiren, das heißt zu vereinfachen und diese Vereinfachung zweimal, dreimal, viermal zu probiren, bis sie wie ursprünglich gewachsen erscheinen konnte. Das bewährte sich bei der endlich erfolgenden zweiten Aufführung: man lachte nicht wieder. Aber der Erfolg stand noch weit aus; die erste Aufführung hatte das Stück discreditirt. Mörderische Stichworte verfolgten es, wie: „Die Synagoge auf dem Burgtheater", und wer ist denn glücklicher als der Schauerträger des Publicums, wenn er Unglück berichten kann, wer ist geschäftiger?!

Da half uns die Presse redlich. Sie klärte auf, sie würdigte, sie pries das Preisenswerthe. Namentlich Friedrich Uhl unterstützte das Stück in nachdrücklicher Weise. So wurde es mühsam erhalten. Jeden Spätherbst brachte ich es nach sorgfältigen Proben wieder, und mit jedem Jahre wurde die abfällige Stimme leiser, endlich verstummte sie, und die „Makkabäer" wurden ein Feststück.

Leider nur auf dem Burgtheater. Nur auf ein paar Bühnen sonst sind sie versucht und dann für immer vergessen worden. Und doch steht der Inhalt den Bibel lesenden, jüdisch streng monotheistischen Protestanten, vor denen das Stück außerhalb Oesterreichs aufgeführt worden ist, noch viel näher als den Katholiken in Wien. Es verschwand in Norddeutschland wie ein Meteor.

Der arme Ludwig, von Krankheit und Dürftigkeit gepeinigt, hat es mir alljährlich geklagt, wenn er die kleine Rente von uns, wie er die Tantième nannte, dankbar quittirte, denn wir brachten das Stück mit unverbrüchlicher Regelmäßigkeit jedes Jahr.

Die jetzige Direction sei daran erinnert, daß sie die Monate hat vorübergehen lassen, in denen seit fünfzehn Jahren die „Makka-

bäer" stets einen Abend gefunden zur Feier Otto Ludwig's und zur Unterstützung für seine Hinterlassenen, für die Witwe und die Kinder. Sie sei daran erinnert, daß unser Publicum eines seiner würdigsten Repertoirestücke nicht untergehen sehen will.

Was man in der Jugend wünscht, hat man im Alter die Fülle. Die Jugend des Jahres 1852 hatte nur Wünsche, das Alter dieses Jahres brachte eine Fülle von Stücken. Gleich nach den „Makkabäern" erschien Bauernfeld mit seinen „Krisen", welche sehr wohl gefielen.

Octave Feuillet hatte in zwei kleinen Arbeiten dies Thema der Krisen entwickelt. In einer Novelle, genannt „La clef d'or", und in einem kleinen Drama, genannt „Une crise". Bauernfeld hat sich diese Vorlagen angeeignet und sie so breit ausgeführt, daß sie einen Lustspiel-Abend füllen. Die Eltern namentlich, Papa Lämmchen und Frau Lämmchen, sind von ihm zugethan, um die Behaglichkeit des deutschen Lustspieles über die Gedankengrundlage Octave Feuillet's zu verbreiten. Das ist ganz wohl gelungen, und es ist ein Lustspiel entstanden, welches seinen Platz im Repertoire behauptet hat. Dafür ist immer maßgebend, wenn die Rollenbesetzung gewechselt werden muß und das Wohlgefallen am Stücke doch nicht wechselt. Fräulein Neumann und Herr Fichtner, die ersten Vertreter der kritisch Liebenden, haben uns verlassen, und die Fräulein Scholz, Boßler, Bognár, sowie Herr Sonnenthal sind für sie eingetreten. Der Doctor, zuerst Herr Dawison, dann Herr Lucas, ist an Herrn Gabillon gekommen. Selbst das allerliebste Lämmchen Beckmann's hat sich die süße Milch der Lammsnatur ein Wenig verwandeln lassen müssen durch Herrn Meixner, und das Stück ist ungeschwächt verblieben; es hat alle Krisen überstanden.

Ueberhaupt wurde in diesem Jahre 1852 dem Lustspiele stark gefröhnt. Gefröhnt sagte man, denn es wurde uns vorgeworfen. Der grimme „Richard" und die schweren „Makkabäer" können mich wohl veranlaßt haben, ungemein auf Ausgleichung und auf leichte

Erholung zu denken. Auch actueller Anstoß war damals vorhanden nach der leichten Seite. Ich mußte oft den Vorwurf hören, das Repertoire würde zu schwer, und ich würde meine literarischen Zwecke sicherer erreichen, wenn ich ausgiebig auch für fröhliche Unterhaltung sorgte. An obersten Stellen sähe man Beckmann so gern, und den vernachlässigte ich. Das Alles war nicht unbegründet. Es fand auch in meinem Grundplane für das Burgtheater entsprechende Linien. Ich weise zurück auf das, was ich bei Gelegenheit des „Verwunschenen Prinzen" gesagt, und daß bei siebenmaligem Schauspiele in der Woche auch das ausgelassene Lustspiel seine Stelle finden muß. Was hieß denn auch „Beckmann nicht vernachlässigen" Anderes, als das ausgelassene Lustspiel nicht vernachlässigen! Es war also kein Fröhnen, es war erwogene Absicht, welche damals zahlreiche ältere Lustspiele, wie „Die unglückliche Ehe", „Die kranken Doctoren", „Die Reise nach der Stadt", neu scenirte, welche für Beckmann den „Vater der Debütantin" hoffähig zu machen suchte durch starke scenische Aenderung, welche „Die Mördergrube" einrichtete für ihn und Fräulein Wildauer, welche untadelhaft lustige Stückchen, wie den „Freundschaftsdienst" und „Er ist nicht eifersüchtig", einführte. Wir suchten in dieser Richtung auch classische Weihe, indem wir Shakespeare's „Viel Lärm um Nichts" in der Holtei'schen Einrichtung auf das Sorgfältigste in Scene setzten. Oder gehört es etwa nicht in diese Richtung? Spielt in den Shakespeareschen Lustspielen nicht die bloße Clown-Komödie eine vordringliche Rolle? Um so vordringlicher, je weniger zumeist der Inhalt des Ganzen ein wirkliches Lustspielthema ist? Die unschuldige Hero wie im Trauerspiele schmähen, verurtheilen, sterben lassen, das ist recht grob-ernsthaft und gehört eben einer drei hundert Jahre alten Geschmacksrichtung an, welche heute bei einem neuen Lustspiele nicht hingenommen, sondern als grelle und geschmacklose Contrastirung gescholten würde.

Das Lustspiel muß sich, ich wiederhole es, auch in einem ersten Theater frei bewegen dürfen. Fröhlichkeit, so lange sie nicht in

Gemeinheit ausartet, ist unter hundert Masken willkommen; sie ist Sauerstoff im Theater, welcher die Lebenskraft erhöht. Gute Sitte und guter Geschmack räumen immer auf im Repertoire der Ausgelassenheit; das Unziemliche wird stets sofort zurückgewiesen, und das ganz Haltlose versinkt spurlos.

Die heiteren Neuigkeiten jenes Jahres haben sich in reicher Anzahl bis heutigen Tages wirksam erhalten. Leider haben sie ihren komischen Quell verloren dadurch, daß Beckmann's Leben versiegt und in die Erde gesunken ist.

Schreiten wir in ein neues Jahr! 1853. Dieses Jahr erhielt seine Signatur durch Personalfragen. Schauspieler wurden gewonnen, Schauspieler wurden verloren, und heute fragt man sich nicht ohne Grund: War der Gewinn am Ende ein Verlust, und war der Verlust wohl gar ein Gewinn? — Der Verlust hieß Dawison.

Die Wahl der Dinge ist unser Schicksal. Der Orientale sagt geradezu: Die Wahl, welche uns freigestellt scheint, ist unser Verhängniß.

Ich erinnere mich oft, daß ich einmal bei schönem Frühlingswetter in Thüringen zu einem Pferdemarkte ritt, um schöne Thiere zu sehen und mir ein edles Pferd zu kaufen. Als ich ankam, wurde eine runde Graditzer Stute vorgeführt, und mein Begleiter lobte die hübschen Formen des Gestütpferdes. Gerade diese Formen waren aber nicht mein Geschmack, und ich drängte weiter mit den Worten: „Dieses Pferd kauf' ich gewiß nicht!" Als wir aber Nachmittags den Markt verließen, hatte ich gerade diese Graditzer Stute gekauft. Die Reue blieb später nicht aus; mein erster Eindruck war der richtige gewesen; ich hatte falsch gewählt und mich benachtheiligt — die Wahl der Dinge ist unser Schicksal.

Ich möchte nicht um die Welt Pferde und Künstler in Einen Wahltopf werfen; ich will nur die räthselhaften Einflüsse betonen, welche so oft unsere Wahl leiten, und ich will nur ein Grundprincip ableiten aus jener thüringischen Erfahrung. Es lautet: Wenn

man neue Schauspieler sucht und in Wahl zieht, so soll man sich auf Nichts verlassen, als auf den ersten, allgemeinen Eindruck, welchen sie auf uns machen. Ist er sympathisch, so erwähle man flugs, wie viel auch Einzelheiten abrathen; ist er unsympathisch, so gehe man leer von dannen, wie viel Einzelheiten sich auch hervordrängen zur Empfehlung. Der Total-Eindruck des Menschen ist und bleibt von der Bühne herab die Hauptsache. Selbst der Bösewicht muß uns menschlich wohlthuend anmuthen, wenn wir seine Darstellung des Bösen lobend annehmen sollen.

Als ich Herrn Dawison das erstemal sah, fand ich ihn ungemein begabt für die Schauspielkunst, aber er gefiel mir eigentlich nicht. Als ich ihn das letztemal sah — vor einigen Jahren in Dresden — mißfiel er mir ganz. Ich fand, daß seine Begabung über die Kunst hinweg zum Handwerk ausgebildet worden — dies ist das Kennzeichen des Virtuosenthums — und daß mir auch das mißfällig geworden, was er gut machte. Er m a ch t e es eben.

Dies ganze Jahr 1853 hindurch, das vierte seines lebenslänglichen Engagements, zerrte er fortwährend an uns herum mit der Sucht nach Sonderstellung und privilegirter Auszeichnung, endlich mit dem Ansuchen um Entlassung, da ihm in Dresden eine noch günstigere Stellung geboten würde, günstiger dadurch, daß ihm dort ein großer Spielraum bliebe für Gastrollen.

Ich war innerlich gar nicht mehr abgeneigt, auf ihn zu verzichten. Sein virtuoses Herausdrängen aus einem harmonischen Ensemble erschien mir immer bedenklicher, sein eitler Trieb nach Solospiel beschädigte unser Ensemble immer ärger. Uns aber in Wien, denen die Schauspielkunst eine edle Kunst ist, war doch und ist das Ensemble das Ziel dieser Kunst. Das Endziel schauspielerischer Bestrebung ist uns das ganze Gemälde, nicht aber die einzelne Figur. Das Stück als Kunstwerk soll ganz hervortreten, und das gelingt nicht, wenn der einzelne Schauspieler sich ungebührlich vordrängt oder wohl gar aus dem Rahmen springt.

Letzteres wurde mehr und mehr Herrn Dawison's Manie. Woher kam das? Aus dem innersten Wesen seiner Persönlichkeit. Ein Autodidakt, hatte er sich mit lobenswürdigstem Fleiße aus den gedrückten Verhältnissen eines polnischen Juden emporgearbeitet. Das „empor" war nun aber bis zur Krankhaftigkeit seine Losung geworden, und die volle Bildung war ausgeblieben; denn diese lehrt auch Entsagung, diese erstrebt und erringt das Gleichgewicht zwischen unseren Wünschen und Kräften. Unter dem immerwährenden „empor!" und „empor!" versäumte er und verlor er die langsame und breite Entwicklung des inneren Menschen, welche unerläßlich ist für einen vollen Künstler. Er war aufgeschossen ohne moralisches und künstlerisches Rückgrat und verblieb deßwegen ohne Halt.

Dem entsprechend fiel er bei Widerwärtigkeiten — man erinnere sich an seine hiesigen Debuts — in kläglichen Kleinmuth, und blähte sich auf zu crassem Hochmuthe, als er in die Periode des Gelingens kam.

Ich hatte ihn ungewöhnlich gefördert, über Gebühr sogar, wie seine Collegen mit Recht mir vorwarfen. Ich brauchte vor Allem frische, lebendige Kräfte, um das ziemlich schläfrig gewordene Ensemble aufzuwecken und zu beleben. Alte Rollen, die ihm zusagten, neue, mit denen er überraschen konnte, erhielt er in Uebermaß. Er hatte die brillanteste Stellung bekommen und ein großes Publicum gewonnen. Nur ein kleiner Theil des Publicums blieb ihm gegenüber auf seiner Huth und lobte nur Einzelnes.

Zu diesem kleinen Theile gehörte ich selbst. Lange und aufmerksame Beobachtung seiner Fähigkeiten und seines Wesens hatte mir schon nach den ersten Jahren klar gemacht, daß er kein Genie sei, sondern nur ein pikantes Talent, welches allmälig von mancher großen Rolle fernzuhalten und auf einen engeren Kreis zu beschränken sei, vorzugsweise auf Episoden. Jedenfalls seien ihm Rollen zu versagen, welche einen Menschen mit breit ausgeprägtem Naturell

und mit langem Athem verlangen, desgleichen Menschen mit ruhiger, tiefer Charakterkraft.

Unsere Classik namentlich liegt ganz außer seinem Bereiche. Er ist kein Deutscher, und der nationale Athem unserer Dichter ist ihm versagt, er kann ihn in keinem Tone wiedergeben. Das Schiller'sche Pathos wird bei ihm hohle Declamation, die Goethe'sche Einfachheit streift bei ihm an triviale Nüchternheit, unsere Romantik gar wird ihm melodramatische Pauke. Am ersten kommt er noch mit Lessing zurecht, da dieser vorzugsweise aus der Verstandesthätigkeit heraus gearbeitet hat.

Wie viel ist dadurch abgeschnitten für unser Theater! Shakespeare bot mehr für ihn, denn er charakterisirt mit starken Strichen, aber außer Richard, Shylock und Jago doch auch nur Episoden. Er freilich griff nach Allem und verlangte auch den Othello. Ich erwiderte: „Othello ist im letzten Grunde ein Liebhaber, und das sind Sie nicht; Othello ist ein Löwe — wenn Sie ihn spielen, wird er ein Tiger, und dies verfälscht das Stück".

Ebenso mußte er im Lustspiel eingeschränkt werden. Sein Aeußeres schon machte ihn für viele Rollen unzulänglich, es versagt ihm alle vornehmen Leute; er ist unelegant, unruhig, hastig, in den Bewegungen oft ungraziös. „Man sieht ihm aber doch den Juden nicht an!" hat Jemand in Dresden gesagt. — „Doch!" hat Lederer erwidert, „er mauschelt mit den Beinen."

Ich möchte das Racen-Vorurtheil nicht unterstützen; wir haben ja auch gerade in Wien schlagende Gegenbeweise: Sonnenthal ist auch Jude, und wer vermißt an ihm vornehmes, feines Wesen?! Aber die Eigenthümlichkeit orientalischer Race gehörte zu Dawison's Nachtheilen und bildete seine Vorzüge. Seinen Fleiß, seinen behende suchenden Verstand, die überraschende Beweglichkeit seines Gestaltens verdankt er ja offenbar seiner Herkunft.

So ungefähr dachte ich über ihn, da er mich um Entlassung quälte. Als Episodenspieler war er mir ein Schatz für unser Theater.

Wenn ich hätte hoffen dürfen, daß er sich künstlerisch beschränken könnte, dann wäre ich hartnäckig gegen seine Entlassung gewesen. Aber dazu war gar keine Aussicht mehr. Er fing bereits an, seine besten Rollen zu übertreiben. Riccaut in „Minna von Barnhelm" war eine prächtige Leistung gewesen für seine polnisch-französische Zunge — jetzt sprach er schon so geläufig Französisch, daß man ihn nicht mehr verstand; er überfranzos'te den Franzosen.

Ich befürwortete also selbst bei meiner Behörde seine Entlassung und konnte ihm eines Abends ankündigen, daß er sie in einigen Monaten erhalten würde. Das dauerte ihm noch zu lange, und um die Frist abzukürzen, machte er mir eine Scene hinter den Coulissen, die Scandal erregen und sofortigen Bruch herbeiführen sollte. Er ging mehrmals an mir vorüber, stieß Scheltworte aus und gesticulirte heftig. Ich sprach mit Jemandem und wurde es gar nicht gewahr. Als man mich aufmerksam machte, wußte ich auf der Stelle, wohin das abzielte. Ich schickte sogleich nach Herrn Lucas; er hatte den Doctor in den „Krisen", welchen Herr Dawison an diesem Abende spielte, auch schon gespielt. Ich ließ ihn bitten, er möchte eiligst kommen; binnen einer halben Stunde werde Herr Dawison ohnmächtig werden. Binnen einer halben Stunde wurde Herr Dawison auf der Scene ohnmächtig, und der Vorhang mußte fallen. Herr Lucas wurde sofort als Stellvertreter angekündigt, wir spielten ruhig das Stück zu Ende, und des anderen Tages erließ unser Chef die Ordre: Herrn Dawison nie wieder das Burgtheater betreten zu lassen.

So verloren wir den Charakterspieler. Einen Liebhaber aber und eine Liebhaberin gewannen wir in Herrn Gabillon und Fräulein Würzburg.

Als ich Fräulein Würzburg in Hamburg das erstemal sah, fand ich sie jung und hübsch, aber auch sie gefiel mir eigentlich nicht. Und hier war noch dazu mein Begleiter, welcher sie schon länger kannte, derselben Meinung, daß sie keine richtige Liebhaberin wäre.

Dennoch ließ ich sie gastspielen. Da wurde sie applaudirt; ein Enthusiast in der „Presse" sprach von einer jungen Rachel, meiner Behörde gefiel sie — sie wurde engagirt.

Herr Gabillon erwies sich auf der Bühne auch nicht als der Liebhaber, der gesucht wurde, aber er eignete sich für einen Theil der Dawison'schen Rollen — er wurde ebenfalls engagirt.

Es bleibt dabei: die Wahl ist unser Schicksal oder, wie der Orientale sagt: unser Verhängniß.

XIX.

Das Contingent neuer deutscher Stücke für 1853 war ausgiebiger als sonst, ausgiebig wenigstens für den Cassenerfolg, aber literarisch doch wieder unzureichend. Es lieferte drei Erfolge und unter diesen Ein gutes Stück.

Den „Dolch" von Raupach rechne ich nicht. Der sterbende schlesische Dramatiker hatte ihn seiner Wittwe vererbt. Es war uns ein Act der Pietät, ihn aufzuführen. Weitere Bedeutung hatte er nicht und fand er nicht.

Die beiden wirksamen Neuigkeiten waren „Mathilde" von Benedix, und „Die Waise von Lowood" von Frau Birch-Pfeiffer. Das gute Stück endlich waren Freytag's „Journalisten".

Roderich Benedix ist sehr schätzbar für die Theater-Directionen. Er gewährt ihnen alljährlich Lebensmittel; man nennt sie Hausmannskost. Leider ist er eben deßhalb von geringerer Bedeutung geworden für das literarische Theater, denn er producirt zu leicht und zu rasch, und seine Stücke schlagen keine tieferen Wurzeln. Sein Erfindungstalent ist ein in Deutschland seltenes und sollte uns zu einer redlichen Aufmerksamkeit für ihn verpflichten. Gewohnheit, wie das Bedürfniß des Erwerbes verleiten und nöthigen ihn zur Hast; vielleicht um dieser Hast willen sind seine zahlreichen Arbeiten selten frei von Banalität. Vielleicht! Denn es giebt freilich schöpferische Naturen, die nur dann schöpferisch sind, wenn sie sich beeilen können. Benedix zum Beispiel ist sehr schwer dahin zu bringen, daß er Aenderungen

an seinen Stücken vornehme. Leicht empfangen, leicht geboren, sind ihm seine Kinder auch fertig, wenn sie da sind; er ist immer schon inmitten einer neuen Geburt, wenn man ihm über sein letztes Kind Betrachtungen aufnöthigen will.

Dennoch ist es der Frage werth, ob uns und ihm nicht gedient wäre, wenn die Sorge des Erwerbes für ihn verringert werden könnte. Er trüge dann vielleicht seine Pläne ruhiger und länger unter dem Herzen. Wenn solch einem erfindungsreichen, um das Theater vielfach verdienten Autor endlich einmal eine gesicherte Lebensstellung bereitet werden könnte, da erfüllte das deutsche Theater nicht nur eine Schuldigkeit, sondern es verschaffte sich wahrscheinlich auch ein Beneficium. Die erfindungsreichen Kräfte sind so selten unter uns, daß wir selbst erfinderisch trachten sollten, sie zu pflegen und dadurch zu steigern. Er sitzt in Leipzig und arbeitet wie ein Fabrikant für den Markt! Wie viel kostspielige und doch nutzlose Anstellungen sind nicht gang und gäbe bei den deutschen Hoftheatern! Die Intendanzen zumeist in erster Linie, welche nur überflüssigerweise repräsentiren und durch jeweilige Einmischung in den artistischen Gang nur schädigen.

Ein behaglicher Winkel für den Theaterdichter ließe sich an zehn Orten finden. Aber „Alles brauchen sie beim Theater, nur nicht Dichter!" Dies vorlaute Wort eines Karlsschülers ist leider noch immer wahr. Der Quell des ganzen Theaters bleibt unbeachtet, und nur der Theaterkram findet Pflege und Aufmerksamkeit. Die Recensenten tragen täglich dazu bei mit ihrer drakonischen Strenge gegen die Dichter — Drako macht wohlfeil interessant! — und mit ihrem unerschöpflichen Wortschwall über Ausstattung und auswendigen Plunder. Wie oft spotten sie über die Einfachheit im Burgtheater und ahnen gar nicht, daß diese Einfachheit unschätzbar ist für das Wesen des Schauspiels. Geht nur hinaus und betrachtet den Aufwand für äußerliche Dinge, welcher den Sinn zerstreut hat für den Geist und Kern!

Benedix ist auch immer frei gewesen von dieser äußerlichen Koketterie, er hat immer nur innerliche Aufgaben bearbeitet. Nach einer wohlerworbenen gelehrten Erziehung in Leipzig ist er Schauspieler geworden und Schauspiel-Director. Er ist einer der Wenigen, welche über die Bildungsmittel der Schauspieler geschrieben, und gründlich geschrieben haben über Redekunst und Vortrag — er besitzt alles Zeug, von einem behaglichen Winkel aus einem Theater gute dramaturgische Dienste zu leisten.

Die „Waise" der Frau Birch soll auch nicht unterschätzt werden. Was so viel und so lange die Theilnahme des Publicums beschäftigen kann, ohne doch geradezu niedrige Mittel aufzubieten, das darf man nicht höhnisch behandeln, wie es die Kritik vielfältig thut, das darf man nicht hochmüthig geringschätzen. Eine Talenteskraft liegt darin immer vor.

Aber einem Director, welcher nicht blos für den Tag arbeiten will, konnte doch auch dieses Stück keine Genugthuung sein, keine Beruhigung für den Fortgang deutscher Production.

Ich hatte es übrigens selbst unterschätzt, und ich lasse mich bei dieser Gelegenheit auslachen von den Wienern, indem ich eingestehe, daß ich sehr zweifelhaft war, ob ich ihnen das Stück vorführen dürfte. Ich hatte es in Hamburg gesehen, wo es Furore machte — Fräulein Seebach, Jane Eyre; Fräulein Würzburg, Georgine — und dennoch war ich zweifelhaft. Die rohen Begebenheiten, die groben Contraste, die hausbackenen Gedanken, welche mit Altklugheit überputzt waren, hatten mich eingeschüchtert. Wird ein feineres Publicum nicht darüber lachen? hatte ich gedacht. Ich entschloß mich erst, als ich einen ganzen Act gestrichen und den buntesten Ueberputz von Weisheitsfloskeln ausgemerzt hatte. Und ich bin heute noch der Meinung, daß dies nöthig war für's Burgtheater. Solche Stücke sind für's große Publicum geschrieben; an dem Elite-Publicum unserer ersten Vorstellungen scheitern sie oft durch Einzelheiten alltäglichen Geschmacks, durch grelle Wendungen, welche

aus dem starken Romane eingeschlüpft sind. „Die Frau in Weiß" zum Beispiele, zur Familie der „Waise" gehörig, ging bei uns unter, während sie draußen im Reiche gefiel.

Merkwürdig ist der so ganz verschiedene Erfolg, welchen „Mathilde" und welchen die „Waise" gefunden. Die „Mathilde" von Benedix, ein Familienvorgang von wichtigen innerlichen Fragen, machte anfangs ebenso viel Glück wie die „Waise" und erlebte eine ganze Reihe sehr besuchter Vorstellungen. Auf einmal versagte die Zugkraft und das Stück mußte liegen bleiben, während die „Waise" ohne Aufhören anzog. Woher kommt das? Vielleicht daher: „Mathilde" lebt von grellen Familien-Conflicten, die grell entschieden werden. Diese Entscheidungen können im Publicum bestritten werden, und sie wurden bestritten. Es wird also vorzugsweise der Verstand in Anspruch genommen, und das Interesse des Verstandes erschöpft sich zeitiger im Publicum. Gewöhnliche Zuthat von Theaterballast giebt Benedix nicht; dafür ist er zu puritanisch. Frau Birch aber giebt ihren Stücken einen reichlichen Sinnencultus, und die Conflicte in der „Waise" wenden sich nicht an den Verstand, sondern an das Gefühl. Sie sind auch unbestreitbar: mit dem Schicksale einer gemißhandelten Waise geht Jedermann — es ist am Ende auch hier die Einfachheit, welche siegt.

Aber was bedeuteten und was bedeuten solche Siege für den Werth und die Zukunft unserer dramatischen Schöpfungskraft! Diese Schöpfungen sind ja doch alle nur Futter für Pulver, wie Falstaff sagt. Wahrlich, die Sorge um unsere dramatische Schöpfungskraft hat mich während achtzehnjähriger Directionsführung nie verlassen, und sie hat mich, wie oft! tief traurig gemacht. Ich gestehe es hiemit öffentlich ein, daß ich das deutsche Theater für absterbend halte, weil es ihm an Production und an Schauspielern fehlt.

Die schwachen Productionen zu ergänzen, die Schauspieler zu erziehen, ist jetzt unabweisliche Aufgabe einer Directionsführung geworden. Heutigen Tages muß die Inscenesetzung eine ergänzende

Schöpfungskraft ausüben, sonst können zwei Drittheile der heutigen Stücke nicht bestehen. — Wie athmet man auf, wenn endlich einmal ein Stück kommt, das keiner Nachhilfe bedarf, und wie tief zieht man den Hut! Das fertige, feste Stück flößt Niemandem so großen Respect ein, als dem Insceneseßer, und es ist ein großer Irrthum, wenn man glaubt, durch immerwährendes Ergänzen verwöhne man sich und taste dann auch ans Gute. Durchaus nicht! Einem echten dramatischen Geiste und Gefüge wagt man nicht einmal in Kleinigkeiten eine ändernde Berührung anzuthun, selbst da nicht, wo alle Welt ruft: Hier ist eine unschuldige Verbesserung anzubringen. Ein voller Organismus weist jede Zudringlichkeit von selbst zurück.

Aber wehe dem Theater, welches für die Ueberzahl schwacher Neuigkeiten keine ergänzende Kraft auf den Proben hat! Seht sie nur an, die deutschen Theater, wo die trockene Regisseur-Routine herrscht! Von halben Erfolgen zu Mißerfolgen, von Mißerfolgen zu halben Erfolgen schleppen sie sich und verlieren dadurch einen dauernden Repertoire-Bestand, ein organisch theilnehmendes Publicum. Wie viel Stücke haben im Burgtheater Dauer gewonnen, welche nirgends sonst am Leben geblieben sind! Und wie sind die Theater alle durch ihre Mißerfolge gesunken!

Wie sind sie ferner gesunken durch die mangelnde Leitung der Schauspieler! — Es ist wahr, die neue Zeit mit ihrem Gleichheitsprincipe, welches die kernige, aparte Persönlichkeit nicht mehr so pflegt, wie es ehedem möglich war, sie verringert die Anzahl besonderer Menschen, welche auf der Bühne interessiren können. Es ist wahr, die große Theilnahme an öffentlichen Dingen, die Parlamente mit ihren Rednern entziehen der gespielten Welt einen großen Theil früherer Aufmerksamkeit und nehmen zahlreiche Menschenkräfte hinweg, welche sonst in den Schauspielerstand hineingeriethen. Einst recrutirte er sich aus unruhigen Geistern aller Art; jetzt findet eine große Anzahl dieser unruhigen Geister Beschäftigung in der Politik, und die Novizen für die Bühne sind meistens blutjunge Geschöpfe,

welche eine leichte Carrière machen wollen, Geschöpfe ohne irgend eine Physiognomie, von denen auch neun Zehntheile nie eine Physiognomie gewinnen.

Jetzt hundertmal mehr als sonst müssen die Schauspieler geleitet und erzogen werden. Und wer thut das? Wer kann das in den herkömmlichen Schablonen-Aemtern? Der Intendant sitzt auf olympischem Throne und lächelt. Da unten, tief unter ihm, mag die Brut sich gestalten wie sie kann. Kann sie's nicht rasch, so wird sie fortgejagt. So werden alle Jahre junge Talente ausgestoßen, denen kein Mensch tiefer in die Augen geblickt, ausgestoßen, weil nur die Gebrechen des Anfängers an ihnen zum Vorscheine gebracht worden sind. Wer soll ihnen in die Augen blicken? Wer versieht das wichtigste Amt am Theater, das Amt eines Psychologen? Der Regisseur etwa? Er kämpft bis zur Erschöpfung mit den äußerlichen Aufgaben der Inscenesetzung, wenn er überhaupt kämpft. Er hat keine Zeit zur Erziehung, wenn er überhaupt Sinn dafür hat, Collegen zu erziehen, welche ihm selbst Concurrenten werden können, und wenn er überhaupt Geist und Bildung genug hat, welche doch am Ende in eigenthümlichem Grade dafür nöthig sind. So ist es gekommen, daß jetzt zum Beispiel in Berlin tausend Stimmen schreien: Es giebt keinen Nachwuchs im Schauspiele, und das Theater liegt in den letzten Zügen!

Das kann man in Wien nicht sagen. Im Burgtheater trägt der Nachwuchs seit Jahren das Repertoire. Aber nur wenn solche Erziehung redlich und kundig fortgesetzt wird, kann das Burgtheater fortbestehen als eine Ausnahme vom Verfalle des deutschen Theaters.

In solche Nachtgedanken fiel Freytag's Lustspiel wie voller Sonnenschein. Das war ein Trost für meine Productions-Sorgen! Es giebt also noch Geister, rief ich, die auf der Höhe unserer Gedanken stehen und Talent genug haben für ein gutes Theaterstück. Willkommen, ihr prächtigen „Journalisten"! rief ich seelenvergnügt, und vergegenwärtigte mir das Wesen und die Laufbahn ihres Mei-

sters, meines schlesischen Landsmannes, um zu entdecken, wie er in diese lustige Gesellschaft gerathen wäre.

Tief hinten aus dem wasserpolakischen Oberschlesien war er nach Breslau gekommen, ein blonder, schlanker Deutscher, und hatte emsig studirt und dem Leben lächelnd zugesehen. Ueber sein erstes Stück: „Maximilian's Brautfahrt", hatte er mir nach Leipzig geschrieben: „Es macht die Rundreise auf den Bühnen mit recht zweifelhaftem Erfolge". So pflegen heutige Theater-Autoren von ihren Kindern nicht zu sprechen, denn auch Privatbriefe müssen für Reclame sorgen.

Mit seiner „Valentine" kam er nach Leipzig, und wir erlebten zusammen ein Theaterstürmchen. Als der Stein mit dem Zettel in Valentinens Gemach flog, wackelte die Haltung des Publicums so unangenehm, daß bedenkliche Aeußerungen laut wurden und das Stück einen gefährlichen Leck bekam. Wir sahen uns an, und er hatte die Ruhe eines curiosen Kopfschüttelns, ja eines betrachtsamen Zuschauerlächelns. Diese Ruhe behielt er auch, als wir nach der Vorstellung erwogen, ob und wie der Leck zu stopfen sei durch eine Aenderung. Wir meinten Beide, das Stück sei für das Publicum doch verloren, und er behandelte dies Thema mit einem so natürlichen Gleichmuthe, daß er mir beneidenswerth erschien. Die Götter hatten auch ein Einsehen, es ereignete sich das Unerwartete, welches darin bestand: daß wir uns Beide geirrt hatten. Das Unglück im Theater war nur der unruhige Schaum des Publicums gewesen, welcher aufgezischt hatte, und eine unschätzbare Eigenschaft manches norddeutschen Publicums in Mittelstädten enthüllte sich unseren Blicken. Man hört in diesen Städten sehr aufmerksam zu und läßt sich nicht irremachen durch zischenden Schaum. Die Leute bewahren sich — recht im Gegensatze zu den lärmenden, nachplappernden Großstädten — ein eigenes Urtheil. Sie hatten daheim erzählt: diese „Valentine" ist ein interessantes Stück, und Fräulein Unzelmann spielt sinnig und fein die Titelrolle. Fein! ist ein

Stichwort der Bildung in Sachsen. Als nun der Director zaghaft eine zweite Vorstellung ansetzte, war das ganze Haus gefüllt und das Stück machte großes Glück. Das größte sogar. Freytag sah mich wieder an mit dem eigenen Blicke seines blauen Auges, welches voll launigen Hinterhaltes, und nun lachten wir Beide über die unnütze Sorge um den Stein.

Sein Gleichmuth war durch diese Freude ebensowenig erschüttert wie vorher durch Aerger; sein Wesen ist durchschnittlich eben und ruhig.

Das nächste Stück Freytags war „Graf Waldemar". Es ließ das Publicum kalt. Ich hab' es an mehreren Orten gesehen, es wurde überall ungenügend gespielt; denn für Alltags-Inscenesetzung ist es zu einfach und doch zu geistig. In Berlin ging es sogar entzwei, weil der zu grelle letzte Act keinen kundigen Regisseur gefunden. „Graf Waldemar" lebt nur in Wien, und zwar in guten Umständen.

Man warf diesen Stücken einige Manierirtheit vor und baute auf den Autor keine besondere Theaterhoffnung. Ich persönlich hegte immer eine starke Neigung für zahlreiche Scenen in diesen Stücken und ließ mir gern vorwerfen: das sei eine landsmannschaftliche schlesische Sympathie. Ich hatte „Die Valentine" auf unserem Repertoire gepflegt, obwohl ich keinen richtigen Saalfeld und keine richtige Valentine stellen konnte — Herr Sonnenthal und Fräulein Wolter wären jetzt geeignet, Fräulein Baudius die nächste Aspirantin — ich hatte mir auch die größte Mühe gegeben, den „Grafen Waldemar" möglich zu machen. Die Censur meiner Behörde aber sagte hartnäckig Nein. Ein Graf soll eine Gärtnerstochter heirathen? In der Wirklichkeit mag's leider vorkommen, auf dem Burgtheater nie! — Ich werde später erzählen, durch welchen diplomatischen Gedanken ich die Mesalliance doch noch zu Stande gebracht.

Jetzt kam plötzlich — mir selber unerwartet, denn Freytag war

jahrelang im Schatten geblieben — ein volles Lustspiel, ein modernes, ganz vortreffliches Lustspiel von ihm. Ein solches sind „Die Journalisten". Was ich immer gewünscht, lag vor mir. Unser heutiges Leben da angefaßt, wo es geistige Bedeutung hat, also in höherem Sinne und doch in leichter Form, in der heiter wohlthuenden Form des ehrlichen deutschen Lustspiels. Wahrheit, volle Möglichkeit des Vorganges, reizend gehoben durch feinen Humor — Katzenhumor, wie Gutzkow ärgerlich von Freytag sagt —, populär gehalten durch starke Züge und kräftige Charaktere à la Piepenbrink — das war ein Fest für mich, diese erste Lectüre! Da war ja der Weg, da war ja das erreichte Ziel! Wir können also doch Stücke schreiben, wir können Lustspiele schreiben ohne Uebertreibung und Fereirtheit, das deutsche Theater kann also noch bestehen und gedeihen, es braucht nicht zu sterben!

Ach, jetzt nach vierzehn Jahren sieht mir diese Freude aus wie ein Jugendtraum. Die Nachfolge ist ausgeblieben, Freytag selbst hat nicht mehr die Stimmung dafür gefunden. Er hat uns nur noch eine werthvolle Tragödie gebracht, aber eine römische: „Die Fabier". Wer gewinnt unser Publicum heute noch für römische und griechische Interessen?! „Nackte Beine!" schreit der Wiener, und geht anderswohin. Und Freytag hat sich in gelehrte Studien vertieft. Aller Ehren werth. Aber er kann Besseres. Wer schaffen kann, soll nicht blos lehren. — — Ich hoffe immer noch auf ihn. Er war stets voll schalthaften Hinterhalts und wird uns vielleicht einmal plötzlich mit einem neuen Lustspiele überraschen.

Ist diese Hoffnung auf ihn und einige Wenige eitel, dann Ade, deutsches Theater!

Und bei einem Haare brachte ich „Die Journalisten" gar nicht auf die Scene. Herr v. Hülsen in Berlin hatte ganz richtig gesagt: Die Journalisten machen mir so schon Aerger genug, ich werd' sie doch nicht gar noch ansässig machen auf dem Hoftheater! — und hatte das Stück abgewiesen, rundweg, basta! Ein zweites Theater,

die Friedrich-Wilhelmsstadt, hatte es dann gegeben, und mit so durchschlagendem und dauerndem Glücke, daß der Intendant des Hoftheaters — freilich erst nach einer Reihe von Jahren — einsichtig erklärt hat, er sei im Irrthum gewesen und wolle nun den Irrthum ausgleichen. Auch so spät hat er noch die besten Früchte geerntet von der Aufführung des Stückes.

Wir schienen im Burgtheater auf denselben Weg des langen Wartens gewiesen zu werden. Weil Wien so lange abgesperrt gewesen von der Freiheit öffentlicher Stimmen, hat es eine noch tiefere Scheu als irgend eine andere Stadt bewahrt vor dem lauten Wesen der Journalistik, und das freilich oft üble Handwerk der anonymen Schreier, Zischer, Nager und Verleumder ist dem Wiener nur zu leicht gleichbedeutend geworden mit dem Begriffe eines Journalisten. Dies Handwerk ist ja doch nur ein Bodensatz des Standes. Wer möchte es unterlassen, vor ihm zu warnen, ihn zu bekämpfen! Aber der höhere Journalist hat eine edle Aufgabe. Je edler und tüchtiger sie gelöst wird, desto vorsichtiger und anerkennender wird man auch in Wien unterscheiden lernen zwischen den Marodeuren und den Feldherrn dieses Federkrieg-Standes.

Solche Rangordnung versuchte ich meinem Chef zu entwickeln, um die Erlaubniß zur Aufführung des Stückes zu erlangen. Er schwieg. Das nächstemal zog ich das gedruckte Manuscript aus der Tasche und las eine Scene vor, in welcher „Schmock" charakterisirt wird, bekanntlich nicht schmeichelhaft für den Journalistenstand — das half. Nicht gern, aber die Bewilligung wurde ertheilt.

Fünfzehn Jahre sind seitdem verflossen. Und nun vergleiche man unsere jetzige Wiener Welt mit der damaligen: Niemand, aber Niemand vom älteren Personal am Theater stimmte mir zu, daß dies Stück ein gutes Stück wäre und guten Erfolg haben könnte. Am Tage der ersten Aufführung um die Mittagszeit begegnete ich einem solchen Mitgliede in Gegenwart meiner Behörde. Dies Mitglied gehörte zu den literarisch gebildeten und war in stetem Verkehr

mit Schriftstellern, und dies Mitglied sagte im Beisein meiner Behörde: „Sie irren sich mit diesem Stücke, Herr Director! Dies Treiben und Reden der Journalisten ist den Wienern völlig fremd und unbekannt; dergleichen goutiren sie also nicht, und Zeit wie Arbeit ist verloren — —"

Ich war in diesem Augenblicke wieder einmal eine recht bedenkliche Figur in den Augen meiner Behörde, und wenn dies Mitglied am Abende Recht behielt, dann — nun dann war doch wohl diesen argen und geschmacklosen Neuerungen endlich ein Riegel vorzuschieben.

Ein altes Kirchenlied singt:

Der Tugend Weg ist anfangs steil,
Läßt nichts als Mühe blicken,
Doch weiterhin führt er zum Heil,
Und endlich zum Entzü — —

An jenem Abende wenigstens gab's für mich Entzücken. Mit dem ersten Acte schon war das Glück des Lustspiels entschieden. Dem Publicum war Nichts darin „fremd und unbekannt", und es verstand und „goutirte" auch die feinsten Nuancen; das Stück wurde mit jubelndem Beifall aufgenommen.

Jetzt wissen wir's Alle, daß „Die Journalisten" zum Besten gehören, was unsere dramatische Literatur in den letzten Jahrzehnten gebracht — die beiden ersten Hoftheater aber waren außer Zweifel, daß solch Unwesen nicht zulässig wäre. Habe ich Unrecht mit meiner Besorgniß über die Lebensfähigkeit des deutschen Theaters? Ich möchte dafür einstehen, daß „Die Journalisten", wenn sie heute im Manuscripte ankämen, auch heute unter Achselzucken abgewiesen würden von der Schwelle des Hofburgtheaters.

XX.

Unter den halben Erfolgen des Jahres 1853 war eine Bearbeitung des „Cymbelin" von Shakespeare, und die eines guten französischen Stückes: „Lady Tartuffe", von Frau v. Girardin. Diese „Lady Tartuffe" hatte fast noch weniger als einen halben Erfolg: sie wirkte unangenehm. Ihre Zeit wird schon kommen — tröstete ich mich — und man wird eine Charakteristik interessant, ja wohlthuend finden, welche jetzt bitter schmeckt, weil das schmeckende Publicum allzu lange gewöhnt worden ist, in der Gemüthlichkeit allein alle Reize der Kunst zu suchen. Und diese Zeit ist gekommen: „Lady Tartuffe" ist allmälig ein beliebtes Repertoirestück geworden.

Den „Cymbelin" dagegen gab ich selber auf. Unter dem Titel „Imogena" hatten wir diese offenbar lose Arbeit Shakespeare's gegeben. Frau Bayer hatte die Imogen sehr gut gespielt, und die Knaben hatten rauschenden Applaus gefunden. Dasselbe Stück also, welches etwa ein Jahrzehnt früher in einer Halm'schen Bearbeitung Nichts gemacht hatte, war jetzt zu ziemlicher Wirkung gebracht worden. Aber die Wirkung war hohl. In Wahrheit hatte ich den lebhafteren Effect im Vergleich zu Halm nur durch eine richtigere Besetzung erzielt. Ich hatte die Knaben an Mädchen gegeben, und dadurch wurde die naive Courage derselben wirksam. Bei der Halm'schen Bearbeitung hatte man Männer dafür genommen und deßhalb gar keine Wirkung erreicht. Aber was bedeutete der Effect einer Scene, wenn das Ganze ohne Eindruck verbleibt? Und so war es. Man empfand, daß man eine willkürliche

Composition vor sich hatte, welche kein tieferes und stärkeres Interesse in Anspruch nehmen kann. Trotz des beliebten Gastes wurde der Besuch bald mittelmäßig, und ich hielt es für richtig, das Stück mit dem Gaste verschwinden zu lassen.

Unter den neu scenirten Stücken des Jahres war „Sappho", „Egmont", „Die Jungfrau von Orleans", „Der Nibelungenhort", „Tasso", „Die Schuld", „Das Urbild des Tartuffe". Letzteres hatte ich neu besetzt in den Nebenrollen, welche früher allzu schwache Darsteller gefunden, und so wurde es auf lange hin neu belebt. Müllner's „Schuld", eine naive Anfrage an das Publicum, befremdete und ließ kalt. Ich konnte sie auch nicht eben glücklich besetzen und will nicht darüber absprechen, ob eine nochmalige, besser ausgerüstete Anfrage nicht eine bessere Antwort finden könnte.

Zu guterletzt hab' ich aus diesem Dreiundfünfziger-Jahre noch eine Begegnung zu erzählen, welche für das Personale des Burgtheaters eine nicht unwichtige Folge hatte. — Ich saß zur Sommerszeit in Karlsbad in meinem Erkerzimmer des „Polarsterns", da trat eine junge Dame ein. Sie war schlank, hatte das Haar von der Couleur Cardoville Sue'scher Erfindung, hatte ein entsprechendes und sprechendes blaues Auge und ein sehr angenehmes Organ. Sie war Schauspielerin und wollte für die Burg engagirt sein. — „Was spielen Sie?" — „Lustspielfiguren, Soubretten."

Ich bat sie, mir zu erzählen, was sie bis daher erlebt hätte. Bei solcher Erzählung hat man reichliche Gelegenheit, das Wesen der neuen Bekanntschaft zu beobachten.

Sie erzählte lebhaft, zuweilen mit hastiger Leidenschaftlichkeit, und als sie auch in dieser Erzählung bis auf mein Zimmer im „Polarstern" gekommen war und die Pause der Entscheidung eintrat, sagte ich langsam: Ihr Vortrag, mein Fräulein, hat mich auf andere Gedanken gebracht, als die Ankündigung ihres Faches erwarten ließ. So erzählt keine Lustspielfigur, keine Soubrette! — „Wie das?" — Ich will sagen, daß Sie mannigfache Fähigkeiten

entwickelt haben, aber nicht gerade humoristische. Sie haben vorzugsweise einen ungemein rührenden Ton angeschlagen, welcher auf Schauspiel und Tragödie hinweist. Haben Sie nicht Neigung zum Tragischen? — „O ja!“ — Das sollten Sie versuchen. Gretchen sollten Sie spielen. Haben Sie dazu keine Gelegenheit? — „O ja. Ich habe einen Engagements-Antrag nach Hamburg.“ — Nehmen Sie ihn an und trachten Sie tragische Rollen, namentlich Gretchen, zu spielen. Ueber's Jahr werd' ich nach Hamburg kommen, und wenn sich meine Vormeinung bestätigt, so werde ich Sie engagiren.

Dies ereignete sich im Sommer 1853; im Verlaufe des Jahres 1854 werde ich von dieser Reise nach Hamburg, welche ich einhielt, zu sprechen haben.

In Wien begannen wir dies Jahr 1854 mit einem Stücke von Friedrich Hebbel. Es war ein Act der Selbstverleugnung und der Billigkeit, welchen ich mir auferlegte, indem ich ein Stück von Hebbel in Scene setzte. Ich habe weder damals noch früher oder später Hebbel für einen Theaterdichter gehalten. Aber in Wien erhoben sich Stimmen, welche vorwerfend über mich sagten: Du suchst nach allen Seiten um Vermehrung der gedichteten Dramen für die Bühne, du experimentirst alle Jahre mit Shakespeare, warum den lebenden Dichter ausschließen, der mit „Maria Magdalena“ und „Judith“ sein Anrecht auf die Bühne dargethan?!

Das war ja berechtigt. Nichts stand im Wege, als mein tiefes Mißtrauen in Hebbel's Theaterwirksamkeit. Konnte das nicht ein Irrthum sein? Als Theater-Director muß man der Belehrung zugänglich bleiben, wie ein Minister.

Ich kannte Hebbel schon seit Anfang der Dreißiger Jahre. Damals schon, als ich die Zeitung für die elegante Welt redigirte und in dem Sinne des sogenannten „jungen Deutschland“ Schriftsteller anzog oder herbeizog, hatte er mir von Heidelberg aus ein Gedicht eingesendet. Ich war ferner dabei, als mit seiner „Maria Magdalena“ ein erster Versuch der Aufführung gemacht wurde.

Dies geschah in Leipzig und ist mir unvergeßlich geblieben, weil es mir maßgebend wurde für die Charakteristik des Dichters, insofern er auf der Scene erscheint. Ich halte dies bürgerliche Schauspiel von ihm für seine beste dramatische Arbeit. Es hat wahres Leben, und in seiner einfachen Form kommt es von all seinen Stücken dem Bühnengesetze am nächsten. Dies fand ich bestätigt, als die Aufführung an uns, die wir ein kleines Publicum waren, vorüberging. Aber unauslöschlich kam ein anderer Eindruck über mich in jener Vorstellung, der Eindruck vernichtender Traurigkeit. Als der Vorhang zum letztenmale gefallen war, herrschte in dem kleinen Zuschauerkreise helle Verzweiflung. Wir gingen von dannen wie von einer Hinrichtung. Ist dies der Zweck dramatischer Kunst? Ist dies ein Ziel der Bühne? Und war dies Mißtönen zufällig in dies Eine Werk des Dichters gedrungen, oder gehörte es zu seinem Wesen?

Wir waren aber Parteigänger für poetische Neuerung und trieben den leidenden Director dahin, daß er eine Wiederholung des Stückes ansetzte. Das Leipziger Publicum bestand damals aus der Elite der Stadt, hörte sehr aufmerksam und war sehr eingenommen für höheres Schauspiel. Es wird gehört haben, sagten wir, von diesem besonderen Stücke, es wird zahlreich kommen.

Der Director aber behielt Recht zum Schaden seiner Casse. Nie hab' ich ein so leeres Haus gesehen; es schien geradezu gar kein Zuschauer vorhanden zu sein. Mein Nachbar sagte: Man kann mit Vogelschrot in den Saal schießen, wie breit der auch umherstreuen mag, man trifft keinen Menschen. Namentlich war nicht Ein Frauenzimmer vorhanden. Der Fall ist noch gar nicht dagewesen! stöhnte der Director. So abschreckend hatte das Stück gewirkt.

In Wien war Hebbel während der stürmischen Jahre 1848 und 1849 auf das Burgtheater gekommen, und zwar mit zahlreicheren Stücken als irgend ein Dichter. Dieselbe „Maria Magdalena" war gegeben worden und „Judith" und „Herodes und Mariamne" und „Der Rubin", die letzten beiden mit entschiedenem

Mißerfolge. Die meisten Vorstellungen hatte „Judith" erlebt. Ich setzte sie also ebenfalls im ersten Jahre meiner Direction aufs Repertoire. Wir spielten sie aber in der besten Theaterzeit — November — vor schwachem Hause. Ich gab sie deßhalb nicht auf und wiederholte sie sechs Jahre lang, fast immer mit geringem Ergebniß. Meine Behörde schalt mich deßhalb, und ich mußte sie aufgeben. Bei günstiger Gelegenheit 1859 im December nahm ich sie nochmals auf, um dem Dichter gerecht zu werden; aber das Haus füllte sich auch da nicht hinlänglich. Eben weil ich ihm sonst nichts Freundliches anthun konnte, hielt ich an einem Stücke fest, welches doch ein gewisses Bürgerrecht erlangt hatte und welches mit zwei guten Kräften für Judith und Holofernes haltbar zu machen sei — wenn auch nicht als ein richtiges Theaterstück, aber doch als eine originelle Theaterskizze. Man hatte bei der ersten Inscenesetzung zu viel Unnützes und Folgenloses darin gelassen; ich redigirte mirs zu diesem Zwecke neu und wollte es in diesem Winter mit Fräulein Wolter neu in Scene setzen.

„Maria Magdalena" fand ich schon abgesetzt vom Repertoire, als ich eintrat, denn meine Behörde war von entschlossenster Feindseligkeit gegen dies Stück. Sie hätte eher das politisch mißliebigste Stück erlaubt, als diesen „Gräuel", so tief war der „Abscheu" vor demselben, wie mein Chef sich ausdrückte. — Da dies eine ästhetische Bedeutung hatte, wie ich aus Leipzig sehr wohl wußte, so fand ich in mir selbst keine Veranlassung, gegen eine uneinnehmbare Festung zu stürmen.

So war mein Verhältniß als Theater-Director zu diesem Dichter. Ich fand ihn vom Burgtheater beachteter als von irgend einer Bühne, und fand ihn unter einem Theile des Wiener Publicums gefeierter, als dies irgendwo außerhalb Oesterreichs der Fall war. Er hatte in Wien sein Hauptquartier gefunden. Draußen — wie man in Wien sagt — war er bekannt als eine etwas grelle Dichterkraft von geistvollem Radicalismus, bei dessen Namen man Grabbe's

Namen mitzunennen pflegte. Die Literaten nahmen aufmerksam, meist polemisch Notiz von ihm, aber in den weiteren Kreisen der Nation war er wenig bekannt, weil ihm die Anziehungskräfte für das große Publicum fehlen. Er hatte und hat in Wien eine respectable Gemeinde, vorzugsweise unter der studirenden Jugend; er hatte und hat unter dem Theater-Publicum wenig Anhänger, und diese wenigen zeigten immer mehr Respect als Theilnahme.

Mir war von seinen dramatischen Arbeiten „Genovefa" im Sinne geblieben als poetisch interessant. Diese wollte ich in Scene setzen. Nicht in Hoffnung auf volles Gelingen, aber als entscheidenden Versuch, ob seine Dichtung auf dem Theater bestehen könnte.

Unter dem Titel „Genovefa" war die Erlaubniß unerreichbar, denn die heilige Genovefa durfte nicht aufs Theater gebracht werden. Ich kam also mit Hebbel überein, die Titelheldin Magellone zu nennen, und als „Magellona" erschien das Stück.

Nun, diese erste Inscenesetzung eines Hebbel'schen Stückes wurde für mich eine aufklärende Offenbarung über seine Schöpfungsart. Ich erkannte zum erstenmale deutlich, daß seine Stücke aus einem tiefen Grunde der Scene fremd sind, daß Hebbel — wie ich neulich von Gervinus gesagt — gar keine plastische Phantasie besitzt, daß er beim Empfangen und Niederschreiben seiner Stücke den Vorgang in diesen Stücken gar nicht *gesehen* hat in seiner Einbildungskraft. Es ist aber unerläßlich, daß der dramatische Dichter seine Vorgänge im Geiste *sieht*, sonst werden sie eben nicht *Schauspiele*. Hebbel's Stücke sind zusammen*gedacht*, sie sind von einem begabten, dichtenden *Denker* niedergeschrieben, nicht aber von einem Dichter, der ein Künstler ist.

Das war eine Pein, als ich das Stück vor der ersten Probe las, zum erstenmale daraufhin las, daß es als die Gestalt an mir vorüberschreite, welche ich ihm auf der Scene geben wollte! Das

war eine Pein! Es entstand keine Gestalt; die einzelnen Theile bröckelten aus einander; unsicher wie nie ging ich an die Aufgabe.

Bei der Vorstellung des Abends wurde mir das Alles sonnenklar. Geist, Geist, aber keine Gestalt! Darum nehmen sich die Sachen so unvollständig aus auf der Scene: sie sind gar nicht für die Scene entstanden. Das ihm wohlwollende Publicum geht bereitwillig an die geistigen Strahlen und weiß sich nicht zu erklären, warum sein Antheil so rettungslos ermattet. Warum? Die Kunst lebt nicht vom Geiste allein, sie braucht einen wohlgefügten Körper zur Vergeistigung.

Das Stück erhielt sich denn nicht, und was schlimmer: ich war für immer abgeschreckt von diesem dramatischen Dichter, weil ich zu gut wußte, daß ohne plastische Phantasie kein Dichter der Erde auf der Scene besteht.

Hebbel ist viel günstiger zu beurtheilen, wenn man ihn nicht in Beziehung setzt zur Bühne, für welche ihm eben eine Haupteigenschaft fehlt — die Anschaulichkeit. Er ist ein dichtender Denker, welcher — vielleicht nicht ohne forcirten Eigensinn — durchaus auf Eigenheit bedacht ist. Ein dichtender Denker, nicht aber ein denkender Dichter. Ein solcher war Schiller. Und deßhalb wird Hebbel's Werth sofort beeinträchtigt, wenn man mit der Frage um Künstlerwerth an ihn tritt. In dieser Frage wird stets zur Sprache kommen, daß er von der Schönheit nur mitunter vereinzelte Strahlen gefunden, daß er aber im Ganzen von der Schönheit verlassen war. Es wird zur Sprache kommen, daß er an die satyrische Devise der französischen Romantiker gemahnt: „Das Schöne ist das Häßliche", und daß man den letzten und höchsten Zweck der Poesie vergeblich in ihm sucht: das Wohlthuende, das Versöhnende, das Tröstende, das Erhebende.

Er ist für die Anregung da. Mag der Gegner auch sagen: die Unverschämtheit des Geistes ist ziemlich wohlfeil! Solche Ab-

fertigung ist ungerecht. Der rücksichtslos Trachtenden giebt es wohl immer genug, aber der rücksichtslos Trachtenden, welche gleichzeitig starke Fähigkeiten haben, wie Hebbel sie hatte, deren giebt es immer nur Wenige, und die Wenigen sind aufmerksam zu beachten, denn sie sind — Entdecker.

Der lange Aufenthalt in der Hauptstadt des deutschen Südens, wo die künstlerische Anlage ebenso vorherrschend ist, wie im deutschen Norden die Verstandesanlage vorherrscht, hat übrigens sichtbar eingewirkt auf Hebbel. Was er in Wien geschrieben, ist um einen starken Grad milder und strebt nach einer höheren Form. Namentlich sein kleines Epos, und selbst die dramatischen Arbeiten: „Die Nibelungen" und der nicht ganz vollendete „Demetrius", tragen eine weichere Signatur. Den eigentlichen dramatischen Gang eines Theaterstückes finden sie freilich auch nur in kleinen Partien. „Die Nibelungen" befreien sich nicht hinreichend von der Grundlage einer Erzählung, und der Mißgriff des zweiten Actes, die unverständliche Episode aus der „Edda", beweist eben doch wieder, daß er seine Scenen gar nicht vor Augen hatte und sich nicht selbst Publicum war, was ein dramatischer Dichter sein muß. Welch ein Publicum kann dies Sagengemisch verstehen! Und wie kann Unverstandenes auf der Scene wirken! Simrock, Wackernagel, Pfeiffer und solche Führer der altdeutschen Forschung sind ja das allein passende Publicum für Brunhildens Geburtswehen. Dagegen kam ihm für den „Nibelungen"-Stoff seine Ausdrucksweise in körnigen, unbeleckten Worten zu statten, und sein ruckweises Vorgehen in der Handlung befremdet weniger unter Recken, welche lange und dröhnende Schritte machen.

Hebbel war trotz Alledem viel versatiler, das heißt viel geneigter zu unerwarteten Wendungen, als man seinen Schriften ansehen mag. Die Felsblöcke, welche er mit Bedacht hinschrieb, waren nicht gar so hart, wenn man mit ihm sprach; er war im Gegentheile oft überraschend bereit, auf das einzugehen, was ihm nach seinen Schriften

ganz fremd sein sollte, und Notizen anzunehmen, welche weit abführten von seinen vorgefaßten Meinungen. Das war besonders der Fall in dramatischer und theatralischer Kunst, welcher er in seinen letzten Jahren mehr zustrebte als früher, und ich habe ihn bei der Inscenesetzung seiner Stücke allen Rathschlägen zugänglich gefunden. So weit es sein starkes Selbstgefühl zuließ, hatte er allmälig dem Gedanken Raum gegeben, die Kunst der Scene sei etwas Eigenthümliches, dessen er sich in noch höherem Grade bemächtigen könne.

Um so beklagenswerther war sein vorzeitiges Abscheiden von dieser Welt, die ihm noch viel zu bieten hatte. Ich seh' ihn noch eines windigen Tages auf dem Glacis vor dem Schottenthore, wie er eilig daherkam in seinem wiegenden, halb fallenden Gange, und mit der schwankenden Neigung des Kopfes und der Arme gleichsam ruderte. Ich wußte Nichts von seinem Kranksein und wollte nur vorübergehend fragen: Wie geht's? Er aber blieb trotz des Windes stehen und machte mit seinem hellblonden Haupte, mit dem weißrothen Angesichte und mit den großen himmelblauen Augen die ihm eigene Einleitung durch Neigen und Wimperstarren, welche ein schweres Wort anzukündigen pflegte. Dies Wort lautete: er werde von Schmerzen geplagt und komme aus dem Dampfbade. Aber seinem Naturell gemäß, welches Muth und Unerschrockenheit grundsätzlich auf den Hut steckte, setzte er hinzu: Wir werden den widerspenstigen Leib zur Raison bringen!

Das gelang leider nicht; ich hatte ihn zum letzten Male gesehen. Derselbe Mann, welcher zeitlebens eine starkknochige Natur darzustellen bemüht war, mußte an der ungewöhnlichen, überaus schmerzhaften Krankheit der Knochenerweichung in den Tod sinken. —

— Um nicht so traurig zu schließen, will ich der Zeit vorgreifen und gegen meine obige Bemerkung jetzt schon nach Hamburg reisen, um jene junge Dame von Karlsbad tragisch spielen zu sehen. Sie

spielte wirklich das Gretchen und spielte es vortrefflich. Die Diagnose aus dem „Polarstern“ war glücklich eingetroffen und das Gretchen kam an's Burgtheater noch im Laufe des Vierundfünfziger-Jahres. Die Wiener haben lange errathen, daß es Fräulein Seebach war. Sie mögen nun weiter rathen, welches junge, schlanke Mädchen ich damals in Hamburg außer Fräulein Seebach sah und vom Alsterbassin an die Donau entführte?

XXI.

Auf die „Magellone“ hatten wir das Bedürfniß, einfache, verständliche, zum Herzen dringende Worte von der Bühne zu hören. Wir gingen an die Frage, ob Schiller's „Lied von der Glocke“ nicht darstellbar wäre? Es war dies schon mehrmals probirt worden, sogar von Goethe selbst in Weimar; aber es war noch nirgends gelungen. Man hatte immer zu viel gethan, indem man zu viel Sprecher herausgehoben hatte. Dadurch war die Mischform als solche in Kraft geblieben, und der dramatische Ductus, welcher für die Bühne nothwendig, war nicht zum Vorschein gekommen. Vielleicht war er doch möglich, wenn der Glockengießer alleiniger dramatischer Führer, der Held des Ganzen würde? Seine Frau soll nur an wenigen Punkten mitsprechen, und seine Familie soll sichtbar werden: ein Sohn, eine Tochter, Mägde und Gesellen. So wird die Familie der Mittelpunkt, aus welchem das Gedicht erwächst, und der thatsächliche Glockenguß stellt sich als dramatische Handlung dar mit allen spannenden Hindernissen und Besorgnissen. So könnte man eine theatralische Einheit gewinnen, und wenn im Hintergrunde der Werkstatt bildliche Scenen erschienen aus dem Inhalte des Vortrags, so wäre ein märchenhafter Reiz für jede Gattung des Publicums erobert. Musikbegleitung dazu, wie sie Lindpaintner gegeben — sollte das nicht einen inhaltsreichen theatralischen Act gewähren? Wir versuchten es in solcher Gestalt und haben wirklich einen dauernden Repertoire-Act gewonnen.

Vierzehn Tage darauf wagte ich einen Versuch in viel größerem Maßstabe, nämlich den: das dritte römische Stück Shakespeare's, „Antonius und Kleopatra", auf unsere Scene zu bringen. Ich wüßte nicht, daß dieser Versuch schon auf irgend einem deutschen Theater gemacht worden wäre; gelungen ist er jedenfalls nicht, denn das Stück ist dem deutschen Repertoire fremd geblieben. Mühsam und sorgsam hatte ich die Einrichtung des Buches vorbereitet für ein Gastspiel der Frau Bayer. Eine so schöne Kraft kam also zu Hilfe für die Rolle der Kleopatra, und ich hatte ein Publicum zu erwarten, welches schon einigermaßen geübt war für Auffassung der Shakespeare'schen großen Schritte, und welches immer noch mit einiger Theilnahme diesen befremdlichen Inscenesetzungen folgte.

So folgte es auch diesmal. Eine Scene der Kleopatra, in welcher sich ihr launischer Charakter ganz enthüllte und in welcher Frau Bayer ihr ganzes Talent entwickelte, gewann jubelnde Zustimmung.

Das Ganze aber errang nur einen Achtungserfolg. Die zerstreute Scenenreihe des Stückes war wohl so zusammengeschoben, daß zur Noth der Zusammenhang eines Theaterstückes entstand. Aber nur zur Noth. Es fehlte doch zu sehr die Einheit im Gange, die geschlossene Kraft einer voll einhergehenden Fabel. Der Besuch lieferte eine unabweisliche Kritik; er verringerte sich von Vorstellung zu Vorstellung, und bei der vierten war er recht schwach.

Ich war nicht so rasch entschlossen, wie beim „Cymbelin", auf die Wiederaufnahme ohne den Gast zu verzichten, denn der Reichthum geschichtlicher Bilder und eigenthümlicher Scenen ist ja hier von viel größerer Bedeutung als dort; aber bei reiflicher Ueberlegung mußte ich das Stück doch aufgeben. Je länger ich das Theater und die Ursachen seiner Wirkung beobachtete, desto klarer wurde es mir: ohne zwingende Einheit im Gange der Handlung fesselt man kein Publicum, man mag noch so viel Reize aufbieten im Inhalte der Worte, ja im Zauber einzelner Scenen. Das

Publicum will und kann einen geschlossenen Schritt und Fortschritt der Action nicht entbehren.

Hat doch der „Sommernachtstraum“, welchen wir in demselben Jahre brachten, nie den vollen Zug eines beliebten Theaterstückes erreicht! Das Burgtheater hat sein Publicum daran gewöhnt, nur das gesprochene Schauspiel in der ganzen Strenge seiner Form zu würdigen und zu lieben. Es verschmäht innerlichst alle die Mischformen, welche an den Hoftheatern mit Opernmitteln gang und gäbe geworden sind; es hat in diesem Betrachte einen puritanischen Geschmack.

Wahrlich, nicht zum Nachtheile der dramatischen Kunst, nicht zum Nachtheile der Schauspielkunst! Dies Vermischen der Gattungen, dies Ueberladen mit Reizmitteln verschiedenartiger Künste hat den deutschen Theatern keine gesunden Früchte getragen. Es ist dadurch ein Rococo entstanden, welches mehr dem überreizten Geschmacke nach Absonderlichem und Unzusammenhängendem dient, als dem reinen Geschmacke der einfachen Kunstgesetze. Diese einfachen Kunstgesetze aufrechtzuerhalten ist die Lebensbedingung eines ersten Theaters, eines maßgebenden Schauspiels. Ihre Kraft ist unauslöschlich. Man braucht nur zuweilen einen Blick zu werfen auf die Grundzüge der Aesthetik, wie sie Aristoteles vor zwei Jahrtausenden kurz und bündig entworfen: dann wird man immer wieder von Ehrfurcht erfüllt vor diesen Gesetzestafeln schöner Kunst. Sie messen heute noch ganz richtig die neuen Trauerspiele und Lustspiele, und sie verurtheilen unbarmherzig all die verführerischen Mischgattungen, welche durch Hof-Intendanzen eingeschmuggelt worden sind in die Schauspielhäuser.

Was hat man Alles ins Treffen geführt, um diese Mischgattungen zu vertheidigen und zu empfehlen! Auch die Fahne der Gelehrsamkeit ist aufgehißt worden für griechisches Theater mit „Antigone“ und „König Oedipus“. Aber auch sie entschuldigt nicht den Verderb einfacher Kunst. Antiquarisches Lehren ist doch wahr-

haftig nicht Aufgabe des Theaters, ist nicht Aufgabe einer Kunst, welche dem klaren Zwecke einer lebensvollen Erhebung oder Erheiterung nachzustreben hat. Und Musik muß am Ende doch immer die Unkosten tragen, daß die Gelehrsamkeit nicht langweile.

All solche Mischgattungen mögen am Orte sein in Operntheatern; im Schauspielsaale, der die bescheidene Kunst des gesprochenen Wortes pflegt, sind sie es nicht. Da verwirren sie den Maßstab und den Anspruch, und unser echtes Burgtheater-Publicum ist ganz im Rechte mit seinem puritanisch ungünstigen Vorurtheil.

Dies Moment also schon trat der vollen Hingebung an den „Sommernachtstraum" in den Weg. Der größere Theil unseres Publicums schätzt und liebt Mendelssohn's Musik außerordentlich, aber er will sie im Concertsaale hören, er will sie nicht als Reizmittel eines Schauspiels haben. Das Schauspiel soll allein, soll selbstständig wirken. Man nimmt eine gelegentliche Erhöhung des Schauspiel-Effectes durch vereinzelten Zutritt einer kurzen musikalischen Begleitung allenfalls hin; aber auch dieser Zutritt muß selten sein, muß sparsam sein. Die Uebermacht der Musik im Schauspielsaale weist man zurück, man will keine Misch-Ehe.

Man empfindet ferner im „Sommernachtstraum", daß die Gegensätze zwischen duftiger Elfenwelt und grob possenhaftem Clownwesen etwas zu grell sind für den Schauspielgeschmack heutiger Zeit. Man empfindet das, wenn auch leise. Man macht daraus nicht einen vollen Tadel, aber indem man sagt: diese Contraste entsprechen wohl mehr einem Geschmacke des siebzehnten Jahrhunderts — schwächt man sich die unbefangene Theilnahme.

Endlich findet man die zwei sich kreuzenden Liebespaare recht insipid — will höflich sagen „unersprießlich", will gröblich sagen „langweilig". Diesen Liebespaaren hab' ich denn auch bei jeder Vorstellung immer wieder einen Korb voll Worte abnehmen müssen, und für jeden solchen Raub waren die Schauspieler dankbar.

Unter solchen Beschränkungen nur bestand dies originelle Märchenstück allmälig die Feuerprobe der Dauer, und es darf von Zeit zu Zeit, das heißt in längeren Zwischenräumen, gern gesehen wiederkehren. Das drollige kleine Elfenthum und die typische Komik der Handwerker haben sich nach und nach Bürgerrecht erworben. Leider! wiederum leider! ist der Matador dieser Typen, ist Zettel dahin! Zettel war eine der glücklichsten Rollen Beckmann's.

Neu kamen in diesem Jahre 1854 noch Mosenthal's „Sonnwendhof", das „Lustspiel" von Benedix, der „Fechter von Ravenna", lauter erfolgreiche Aufführungen.

Neu einstudirt wurden, „Glas Wasser", „Don Guttiere", „Iphigenie", „Tell", „Clavigo" — —

„Clavigo" erinnert mich denn an die Einführung der tragischen Liebhaberin, welche ich im letzten Artikel eingeleitet habe, an die so einleuchtende, eindrucksvolle Darstellerin der Marie Beaumarchais, an Marie Seebach. Sie spielte diese Rolle in überzeugender Art. Auch ihre Mängel wurden hier Vorzüge. Jeder Ton, jede Fiber in ihr gab das unglückliche, weil schwindsüchtige französische Mädchen wieder.

Marie Seebach kam also im Frühjahre 1854 nach Wien und gastirte als Jane Eyre, Mathilde, Adrienne Lecouvreur und Gretchen. Sie wurde sehr beifällig aufgenommen; ihr Gretchen machte Furore.

Man sagte sich: Endlich der Ton einer tragischen Liebhaberin, der schmerzlich süße Nachtigallenton! Darüber einigte sich sofort die allgemeine Stimme. Sie ist wohl nicht schön genug für eine erste Liebhaberin — sagten Einige, gleichsam entschuldigend — und die Hände sind nicht angenehm und die Bewegungen oft zu jäh! — Aber man sagte das nicht scharf; es sollte nur ein Beitrag zur Charakteristik sein, und die Entgegnung war auch sogleich da, und sie lautete: Dies ist ja so vortheilhaft an ihr, daß der ganze Körper ersichtlich

theilnimmt an allen Bewegungen der Seele und daß man an ihrem Rücken entlang sogar die tragische Erschütterung vibriren sieht. —

Kurz, man meinte endlich eine echt tragische Liebhaberin gefunden zu haben, und ihr Engagement wurde nahezu einstimmig willkommen geheißen.

Ehe sie bei uns eintrat ins eigentliche Engagement, fand sie denselben Sommer noch Gelegenheit, den Wiener Beifall bestätigt zu sehen von einem mannigfachen deutschen Publicum. In München nämlich fand das sogenannte Mustergastspiel statt, welches zahlreiche Besucher aus allen Städten anzog, und da spielte ihr Gretchen wieder eine Hauptrolle, im Grunde d i e Hauptrolle.

Es war ein Zeitungswort, dieses Wort „Mustergastspiel", eine gefällige Variante für „Monstregastspiel". Denn das Ensemble von lauter Größen ist eben kein organisches Ensemble, sondern ein unvermitteltes Nebeneinander. Also kein Muster. Geeigneter für Reclame, als für künstlerisches Gedeihen. Schauspieler, welche zum erstenmale zusammen spielen, weil die Trompete sie zusammengerufen, sind schon deßhalb nicht geeignet, ein richtiges Ensemble des Stückes darzustellen. Sie sind nicht an einander gefügt, nicht an einander gewöhnt, nicht für das Ganze „abgetont", wie ein Kunstausdruck sagt. Hart, anspruchsvoll, Jeder auf seinen Schein pochend, stehen sie neben einander, und Jeder will sich besonders geltend machen, wenn auch auf Kosten des inneren Zusammenhanges, auf Kosten des Ganzen. Niemand will zweite und dritte Stelle so einnehmen, wie sie eingenommen werden muß, damit der richtige Schatten entsteht für das Gemälde, Jeder will Licht sein.

Mit Einem Worte: ein gutes Ensemble läßt sich nicht improvisiren. Jenes Gastspiel mit lauter Größen war interessant für die Menge, aber nicht eigentlich künstlerisch, und für unser jüngstes Mitglied, für Fräulein Seebach, war es ein Keim des Verderbens: die Idee des Virtuosenthums wurde da in ihr geweckt.

Ich bemerkte es bald, als sie nun in's Engagement eintrat. Der Kern eines guten Schauspielers: im Ganzen eigen, aber für das Ganze hingebend zu wirken — dieser Kern war angenagt in ihr. Sie drängte unruhig auf auszeichnende Rollen, und nur solche, und Nichts entwickelte sich in ihr so lebhaft wie eben die Unruhe und krankhafte Begier, ihr Capitalfehler, welcher in erster Linie gebessert werden mußte, wenn ihr zweifelloses Talent sich gedeihlich entwickeln sollte. Denn diese Unruhe und krankhafte Begier verstörten bald auch ihre besten Leistungen und wurden in ihr die Todfeinde alles dessen, was man Schönheit nennt im weiteren Sinne des Wortes.

Ich suchte und fand nun wohl zahlreiche Rollen für sie, und darunter auch solche, in denen sie Treffliches leistete. Die Desdemona in erster Linie, die Agnes in Kleist's „Familie Schroffenstein". Aber dies Kleist'sche Stück von genialer Charakteristik mit gesuchter, unerquicklicher Handlung war nicht auf dem Repertoire zu erhalten, und „Othello" kann man nicht oft wiederholen, wenigstens in Wien nicht. Ein neues Stück mit voller, neuer Rolle für sie und mit voller Wirkung des Ganzen fand sich nicht ein, und die Unruhe des Suchens für sie hörte also nicht auf, eine immerwährende Nahrung für ihr quecksilberartiges Oscilliren. Endlich war Etwas gefunden! Ein eigener Unstern aber stand über ihr — das Gefundene ging wieder verloren.

Ich hatte Shakespeare's „König Johann" eingerichtet für unsere Scene, ich hatte endlich die Censur überwunden trotz der leichtfertigen Mutter des Faulconbridge und trotz des „Legaten"; es kam zur Leseprobe, und sie las den Arthur außerordentlich schön. Da war eine neue Rolle! Was begegnete ihr aber? Damaliger Zeit hatte meine Behörde die unglückliche Maßregel ausgeführt, sämmtlichen Journalen die Freikarten zu entziehen. Sie gebrauchten Repressalien und besprachen das Burgtheater gar nicht mehr. Dies nöthigte mich, mit der Aufführung des „König Johann" ein wenig zu zögern, weil er bei der augenblicklichen Mißstimmung eine große

Gefahr lief. Von solcher neuen Shakespeare-Vorstellung hätten die Journale die Aufführung nicht besprochen, aber das Stück hätten sie erzählt. Und darin lag die Gefahr. Sie hätten es nicht erzählt nach unserer Einrichtung, welche clerikale Klippen umschiffte, sondern sie hätten den blanken Shakespeare abgedruckt. Wir lebten in der Zeit, welche am Horizonte schon den Vorschatten des Concordates zeigte, die geistliche Partei hätte aufgeschrieen über jenen blanken Shakespeare, den man im Burgtheater so peroriren ließe, und „König Johann" wäre verloren gewesen. Deßhalb wartete ich. Als aber die Feindschaft der Journale nachließ und ich nun hervortreten wollte mit meinem Stücke, da war das Concordat nicht blos im Vorschatten, sondern in eigener persönlicher Gestalt am Horizonte heraufgestiegen und — die Insceneseßung des „König Johann" wurde untersagt.

So gabs denn auch keinen Arthur für Fräulein Seebach.

Abgesehen von Alledem kann aber überhaupt nicht geleugnet werden, daß sie innerhalb ihres zweijährigen Engagements eher Rückschritte als Fortschritte machte in der Theilnahme des Publicums. Der Grund dieses Niederganges lag in ihrem innersten Wesen. Sie war durch jenen Ruck ins tragische Fach, an welchem ich selbst Theil hatte, in eine Region gerathen, für welche sie einige gute Eigenschaften besaß, für welche aber ihre innere Bildung nicht breit genug angelegt und entwickelt war. Die Hast ihres Naturells, stets ein Widerspruch für tragische Ausführung, war nicht hinreichend gemäßigt durch ernste Studien. Es fehlte die Ruhe der Seele, welche bei aller Fähigkeit zur Leidenschaft der tragischen Kunst unentbehrlich ist. Denn aus dieser Ruhe quillt der Nachdruck, welcher das tragische Gebilde mit gewissen Merkmalen der Ewigkeit stempelt. Aus diesem Mangel entsprang die Klage so vieler Zuschauer: die Seebach macht mich nervös! Sie selbst eben hatte ihre Rolle nicht über den Nervenreiz erhoben zur ruhigen Schönheit, welche auch dem Tode eine künstlerische Genugthuung verleiht. Hand in Hand

mit diesem Fehler ging eine peinliche Vortragsweise, welche auf den Zuhörer niederschlagend wirkt. Sie „raunzte", wie man in Wien sagt; im nördlichen Deutschland sagt man: sie „flennt". Dieser weinerliche Ton hat ihr zahlreiche Freunde allmälig entzogen, und als sie sich denn des Gastspielens immer bedürftiger zeigte und der aufzuhängenden Lorbeerkränze, als sie Gagenforderungen machte, welche über alle anderen Gagen weit hinausgingen, da gab man sich Rechenschaft: ob sie denn überhaupt gehalten werden müsse, ob sie außer der Gretchen-Lage eine deutliche Zukunft verspreche? Und die Rechenschaft wurde mit einem Nein abgeschlossen.

So ging sie. Ich fürchtete: nicht in weiter aufsteigende Laufbahn; und meine Furcht ist wohl begründet gewesen.

Sie hat eigentlich ein schmales Fach, und richtige Selbsterkenntniß hätte ihr sagen müssen: Suche dich dauernd einzurichten da, wo du nur nach deinen besten Kräften besteuert wirst, wo du für dein etwas fahriges Wesen immer genügende Anhaltspunkte, immer eine aufmerksame und warnende Leitung findest — dann nur entwickelst du dich als eine dauernde Specialkraft. Im Uebergreifen der Virtuosenhaft aber wirst du deine eigentliche Kraft niederjagen.

Ach, Selbsterkenntniß ist für uns Alle schwer zu haben, für Schauspieler doppelt schwer, denn sie müssen in Illusionen leben, um zu leben.

Alle die, welche aus dem Organismus unseres Theaters hinaus getrachtet wie aus einer Hemmung, sie sind in die Irre gerathen und haben sich — immer zu spät! — eingestehen müssen: künstlerische Begrenzung ist kein Verlust, sondern eine Sicherstellung des Gelingens.

Die zweite Marie, das junge Märchen, welches mit ihr von Hamburg kam, hat recht im Gegensatze zu ihr den Weg der künstlerischen Beschränkung erwählt und dadurch eine glückliche Laufbahn gewonnen. Es war Marie Boßler. Als ich sie im Hamburger Thalia-Theater sah, war sie ganz jung, jung und biegsam in ihrer

schlanken, hohen Gestalt wie eine Gerte, jung und biegsam in ihrer Theaterkunst. Ein griechisch geformtes Haupt voll Anmuth und Adel, eine wohlthuende, noch etwas leise Stimme, Zurückhaltung in den Bewegungen, Erröthen mitten im Spiele, als ob die Dinge ganz ernstlich gemeint wären — recht ein Erziehungsopfer für den Theater-Pädagogen, der sich in mir ausbildete.

Sie trat bei uns auf in der „Jolanthe" des dänischen Dichters, für welche sie recht wie ein Backfisch schwärmte. Die ans Tragische streifende Empfindung der Rolle war noch mehr Ahnung in ihr als Empfindung. Die jungen Mädchen pflegen gern tragisch angehauchte Rollen wie eine ideale Liebe und kommen sich gar zu gewöhnlich vor, wenn sie im gemeinen Lustspiele debutiren sollen. Man soll sie nicht stören. Auch das Publicum störte die junge Debutantin nicht, sondern applaudirte freundlich.

Wir sahen aber bald, daß die besten Eigenschaften des jungen Mädchens im feineren Lustspiele zu verwerthen wären, und wiederum, recht im Gegensatze zu jener tragischen Marie, folgte sie ruhig allen Rollenversuchen, bis ich den Mittelpunkt ihres Talentes erkannt hatte. Nirgends zeigte sie eine stark hervortretende Eigenschaft wie Jene, aber Alles, was sie machte, erschien harmonisch. Die Liebhaberin, welche immer anmuthig, immer wohlthuend berührt, die Liebhaberin des feinen Lust- und Schauspiels wuchs in ihr heran, die Liebhaberin des Conversations-Stückes, wie es im Burgtheater und nur da gepflegt wird, so daß sie gerade hier all ihre angenehmen Fähigkeiten entfalten konnte. Das ist denn auch geschehen. Ebenmäßig, ohne irgend einen Auswuchs, schritt sie vorwärts und vorwärts, so in der Gunst des Publicums wie in innerer Bedeutung, also auch in ihrer Kunst. Bis zur Königin im „Don Carlos", recht der Jolanthe eingedenk, erhob sie sich in allmälig erhöhter Kraft, und sie betrübte uns zum erstenmale, als sie sich durch die Liebe aus dem Burgtheater entführen ließ in's glückliche Privatleben.

Sie war es denn auch, welche mir das diplomatische Mittel

bot, Freytag's „Graf Waldemar" für unsere Bühne zu erobern. Solch eine Gärtnerstochter konnte ich meinem Chef als diejenige bezeichnen, welche die Mesalliance des Grafen vor Jedermann entschuldigte. Ich sagte mit Ueberzeugung: „Excellenz, sie ist einfach, aber im Hintergrunde merkt man den Adel; man glaubt, daß sie eine verkleidete Comtesse sein könne". — „Nun, es mag sein!" hieß es endlich, und er lächelte fast.

XXII.

Im Winter 1853 zu 1854 fiel ein Saatkorn in die Theater-Erde, welches beinahe ein Jahr keimen und dann sehr umfänglich in Kraut und Unkraut schießen sollte.

Ich pflegte täglich des Abends ein neues Stück zu lesen, weil die Geschäfte am Tage keine Zeit dafür übrig ließen, der Haufe neu eingehender Stücke aber so riesengroß war, daß die tägliche Abminderung um wenigstens Ein Stück gebieterisch erschien. — Eines Abends nach langer Vorstellung im Theater war ich sehr schläfrig, also ungeeignet für meine Aufgabe. Für solchen Fall gab es ein Auskunftsmittel zur Beschwichtigung des Arbeitsgewissens. Es ist nämlich ganz unglaublich, welche Sorte von Anfängerstücken eingesendet wird; es genügt ein Blick auf solch ein Schreibebuch, um die Prüfung zu erledigen, das Manuscript in die Todtenkammer zu verweisen. Ein solches Manuscript fehlte nie unter dem sogenannten „Einlauf", und ein solches wollte ich mir an jenem Abende erwählen. Ein hoher Stoß lag auf dem Tische. Ich warf ihn um, damit ich eine Anzahl Titel sähe und danach wählen könnte. Ein schülerhaft geschriebenes „Der Fechter von Ravenna" schaute mir entgegen. Du bist's! dachte ich. Die Handschrift nicht undeutlich, aber ungebildet. Personen? — Kaiser Caligula! — Richtig! Jugendwerk eines Gymnasiasten, denn die Jugend geht gerne in ferne Länder und Zeiten; deutsche und römische Kaiser liegen ihr besonders am Herzen.

Das Stück wählte ich, um rasch fertig zu werden. Die erste Scene schon störte mich in meiner Erwartung. Die Fassung war gut und ich mußte weiter lesen. Nach dem ersten Acte war ich munter, und es war mir klar, daß es die Abschrift eines ungebildeten Abschreibers, die Arbeit aber eines gebildeten Autors sei. Wie heißt er? Ich schlug zurück nach dem Titelblatte — kein Name. Ich las bis tief in die Nacht hinein alle fünf Acte; denn ein Theaterstück will in Einem Zuge gelesen sein. „Ein ganzes Stück", murmelte am Schlusse die Stimme, welche bei mir immer ohne mein Zuthun spricht, wenn ich Etwas ausgelesen habe.

Eigentlich war ich aber nicht aufgeregt von der Lectüre; ich konnte schlafen. Ich hatte wohl den Eindruck eines formell fertigen Talentes empfangen, aber nicht den, daß ich ein Werk von tieferer Bedeutung gelesen hätte. So pflegt es zu gehen, wenn man nicht innerlich getroffen worden ist, wenn nicht die Wirkung der Wahrheit in uns eingedrungen ist. Diese macht dem Gemüthe ganz anders zu schaffen. Nicht einen Augenblick hatte mich der Mutterschmerz Thusneldens zu der Meinung bekehrt, die arme Frau dürfe und müsse ihren Sohn erstechen, weil er kein Deutscher sein wolle. Nicht einen Augenblick! Das war herkömmlicher Gang des Theaterstückes, welches Trauerspiel werden soll und zu dem Zwecke eine starke Katastrophe im letzten Acte braucht. Abstracte Uebereinkunft der Schule, kein wahres Leben. Ich erinnere mich deutlich, daß ich es kaum für möglich hielt, das Stück mit dieser grausamen Katastrophe dem Publicum glaublich und wirksam zu machen. Einen Abänderungs-Gedanken hatte ich dabei freilich nicht, denn das Stück war fest gefügt, alle Classen der Schule waren sauber und regelmäßig durchgeführt bis zur schulmäßigen Ermordung. Da — fiel mir ein — bei der guten Führung bis zum Morde glaubts das Publicum am Ende im Theater auch, daß wir hier absolut grausam sein müssen; denn die sorgfältig ausgeführte Form ist im Theater eine große Macht —

So denkend schlief ich ein. Die Aufführung konnte nicht nahe

bevorstehen, und deßhalb war ich wohl gleichgültiger. Wir hatten keinen Caligula, Dawison war ausgeschieden. Uebrigens war die Besetzung in einigen Hauptrollen angegeben, und dies mochte schuld sein, daß ich nicht sogleich oder doch wenigstens nicht bestimmt auf den Verfasser rieth. Die Besetzung verrieth Unkunde: Joseph Wagner war als Thumelicus bezeichnet. Kann das ein Autor wollen, der schon hat aufführen lassen? Kaum. Im Interesse des Stückes hielt ich diese Besetzung für ganz falsch und für einen gefährlichen Irrthum. Der tragische Liebhaber und Held, welchem man gewohnt ist, seine ganze Theilnahme zu schenken, der kann doch nicht hier die Rolle des Ermordeten spielen, wo es sich darum handelt, der Mörderin Recht zu geben! Dann wird ja er unsere ganze Theilnahme finden und nicht die Mutter. Letztere braucht aber unsere Theilnahme dringend. Wenn Wagner als Thumelicus ermordet wird, so sind wir doppelt empört und verzeihen der Mutter gar nicht. Ich hatte sofort an einen heldenmäßigen Naturburschen gedacht, der kein großes Bündel von Bedeutung mit sich trägt, dessen Ermordung also nicht gar so tief angreift; ich hatte an den damals freilich noch wenig genannten Herrn Baumeister gedacht. Daß der Verfasser so besetzen konnte, lenkte mich ab von dem naheliegenden Gedanken an Friedrich Halm, und so beschäftigte mich Anfangs die Frage, wer dieser anonyme Autor sein möge, wenig oder gar nicht.

Erst später, als im Herbste 1854 die Insceneſetzung naherückte und ich das Stück von Neuem las, erst da wurde mir klar, daß Halm der Verfasser sein müßte. Er selbst verlautbarte nicht das Geringste, und seine Umgebung, Frau Rettich an der Spitze, leugnete mit Aufgebot großer Mittel.

So kam die Aufführung am 18. October. Auffallend genug: vor leerem Hause. Das Publicum hatte wie ich bei Caligula an einen Gymnasiasten gedacht. Es wurde jeder Act mit Beifall aufgenommen, und der Erfolg ging wie an der Schnur. Die gute Form that ihre ganze Schuldigkeit. Die Ermordung machte dem kleinen

Publicum, welches einmal im Zuge war, keine besondere Schwierigkeit; meine Sorge darum erschien unnöthig.

Nun ging das Stück seinen glücklichen Weg; es machte nicht gerade große, aber es machte gute Häuser. Man debattirte darüber pro und contra, wie das in Wien bei jedem neuen Stücke geschieht; aber man debattirte kritisch, respectvoll; einen eigentlich warmen Antheil hab' ich nirgends wahrgenommen. Die Frage um den Verfasser trat gleich in den Vordergrund. Darüber wurde mehr gesprochen, als über das Stück. Ich behauptete vor meiner Behörde, es müßte Halm sein, fand aber überlegen lächelnden Unglauben, denn Halm selbst habe sich hoch und theuer just vor meiner Behörde verschworen, daß er es nicht sei. — Trotz öfterer Aufführungen meldete sich der Verfasser nicht; seine Adresse blieb Dresden poste restante, ja er forderte die Tantième nicht ein beim Abschlusse des Vierteljahres. Diese ungewöhnliche Dichtergröße bestürzte völlig.

Da brachte die Allgemeine Zeitung plötzlich die Bacherl-Anklage. Die Anlage des Stückes sei Bacherl, einem bayerischen Schulmeister, entwendet, lautete sie, und zwischen den Zeilen war zu lesen: ich sei der Dieb, denn Bacherl habe sein Stück dem Burgtheater eingereicht, und da sei ihm der Stoff entwendet worden. Ich erinnerte mich gar nicht, daß je etwas Aehnliches eingesendet worden, hielt die Beschuldigung für ganz nichtig und antwortete geringschätzig darauf, indem ich erzählte, wie das Manuscript von Dresden aus an mich gelangt wäre. — Das war aber nur Oel in's Feuer. Bacherl's Verse wurden abgedruckt und zeigten bei aller Jämmerlichkeit doch Anklänge an einzelne Worte im „Fechter". Nun erhob sich in allen Zeitungen — außerhalb Oesterreichs — Anwalt um Anwalt für die beraubte Unschuld; es war ein Charivari ohnegleichen, welches mehr oder minder deutlich über mein Haupt losbrach.

Nun wird doch — dachte ich — der Verfasser hervortreten und dich erlösen von der unverdienten Verfolgung? — Er schwieg.

Der Lärm wurde immer ärger; die Angelegenheit wurde eine Herzenssache für die Hunderte und Tausende, welche ein Exempel statuirt sehen wollten an den Unterdrückern bescheidener Talente unter den Schriftstellern. Bayerische Stimmen verlangten Genugthuung, besonders Entschädigung für ihren Landsmann, denn ihm gebührten die Tantièmen; norddeutsche Stimmen verlangten ein Gottesgericht, so was man in Amerika ein Lynchverfahren nennt, und es regnete in Briefen und unter Kreuzbänden die gemeinsten Drohungen in mein Zimmer. Der Verfasser aber? — Schwieg.

Die ganze Wirthschaft klingt heute wie unglaublich. Ein Schulmeister, dessen Proben die unreifste Schülerhaftigkeit zeigten, sollte der rechtliche Inhaber eines reifen, talentvollen Stückes sein; der talentvolle Verfasser des Stückes aber sollte der Dieb eines Bettlers sein. Und doch wurde das Alles grimmig ernsthaft betrieben, wie ein Glaubenskrieg. Welchen Thorheiten bleibt die Welt ausgesetzt selbst mit freier Presse, ja hier geradezu durch die freie Presse!

Wie konnte denn überhaupt die Mystification entstanden sein? Sie ist heute noch nicht aufgeklärt und könnte es wohl nur von München werden, wo das Hauptquartier des Aufstandes war. — Mein Sohn hatte mir, als der Lärm am ärgsten tobte, in's Gedächtniß gerufen, daß ich einmal ein kleines, höchst schülerhaftes Manuscript gezeigt und aus demselben einige Stellen vorgelesen zum Beweise: was für albernes Zeug eingesendet würde. Das sei Bacherl gewesen. — Ich dachte und denke noch: Bacherl hat das damals noch ganz seltene Manuscript des „Fechters" in München vor Augen gekriegt und hat wirklich gemeint, es sei ihm durch Bearbeitung eines ähnlichen Stoffes Gewalt angethan worden. Darauf hat er, absichtlich oder unabsichtlich, seinen Kram durch einige ähnlich anklingende Worte aus dem „Fechter" ähnlich gemacht und das guten Freunden gezeigt. Diese haben „Haltet den Dieb!" geschrieen, und literarische Advocaten haben dann einen

Proceß zusammengefädelt, der nicht geschlichtet werden konnte, so lange der wirkliche Verfasser nicht hervortrat. Der fürchtete sich aber offenbar vor dem Getümmel, und — schwieg weiter.

Ich mochte mich nicht entschließen, Halm mit einem Worte anzugehen, obwohl ich in der längeren Beschäftigung mit dem Stücke nicht im Geringsten mehr darüber in Zweifel war, daß er es geschrieben. Er selbst rührte und regte sich nicht — ich blieb der Prügelknabe.

Der Sturm war denn auch wirklich schon im Niedersinken, als er endlich mit einer Erklärung auftrat, daß er der Verfasser sei, und seine Quellen nannte. Unter diesen Quellen war natürlich Bacherl nicht, und er erwähnte dieses Spectakels mit keiner Sylbe. Aha! schrie man nun, er wagt nicht, darauf einzugehen! — Daran aber that er ganz Recht. Er that es nur zu spät. Wer in die Oeffentlichkeit geht, der geht in den Krieg, er mag sich verkleiden wie er will, und er hat den Kriegsgebrauch zu respectiren, daß man sich zu seinen Thaten bekennt, sobald sie einem Anderen zur Last gelegt werden.

Halm hat ein eigenes Unglück mit solchen thörichten Nachreden. Auch früher hat ihn solch Krähengeschrei verfolgt. Und doch bieten seine Arbeiten gar keine Veranlassung zu solchem Mißtrauen. Sie tragen seine sorgfältige Signatur so ausgeprägt, daß nur der bare Unverstand an ihrer innersten Echtheit zweifeln kann. So ist denn auch von diesem Bacherl-Lärm nicht Ein Ton übriggeblieben; der ganze Hexenspuk ist spurlos versunken. Er hatte eben doch nicht ein Atom von Wahrscheinlichkeit für sich.

Aber auch als Reclame für das Stück ist er nicht einmal wirksam gewesen. Hie und da an geringen Theatern ist das Stück wohl deßhalb aufgeführt worden, aber eine eigentliche Propaganda entstand nicht. Noch weniger eine dauernde Theilnahme. In Norddeutschland machte das Stück keine besondere Wirkung und verschwand überall wieder. Sein Boden blieb das Burgtheater.

Hier wurde es auch am besten dargestellt. Caligula, Thumelicus, Thusnelda, Lycisca — Gabillon, Baumeister, Rettich, Würzburg — wurden sämmtlich gut vertreten. An der Spitze Frau Rettich als Thusnelda.

Sie war ganz heimisch in den Halm'schen Aufgaben und brachte alle Nuancen derselben zur vollen Geltung. So waren denn diese Rollen auch die besten dieser wichtigen Schauspielerin, weil sich der Dichter streng in dem Kreise bewegte, welchen die Schauspielerin beherrschte. Es sind sämmtlich rhetorische Aufgaben. Der wortreiche Ausdruck bedeckt in ihnen den Inhalt hoch und breit mit schön fließenden und wogenden Wellen.

In seinem ersten Stücke, der „Griseldis", war Halm dem Mittelpunkte dramatischer Aufgabe am nächsten. Man kann die Tortur der „Griseldis" verwerfen, aber man muß anerkennen, daß hier innerliche Zustände wahrhaft berührt werden. Von diesem Ausgangspunkte hat sich Halm mehr und mehr entfernt und sich durch sein Talent verleiten lassen, die dramatische Aufgabe ganz als Schachspiel zu behandeln. Seine Figuren werden Schachfiguren wie König, Königin, Thurm, Laufer, Springer, Bauern. Sie sprechen dem Spielgesetze gemäß correct aus, was ihnen zukommt, und thun dies mit bemerkenswerther Virtuosität. Aber sie gehen nirgends weiter. Schiller spricht einmal des Breiteren über den Spieltrieb im Menschen, und daran erinnert das Halm'sche Drama. Es ist deßhalb ganz das, was Seydelmann mit seinem schnalzenden Tone eine „Komödie" nannte — eine Bezeichnung, welche beim Theater fest eingebürgert worden ist. Man meint damit ein Stück, welches dem Uebereinkommen über schöne Täuschung augenblicklich genügt, Niemanden aber ins Herz trifft; eine willkommene theatralische Uebung.

Frau Julie Rettich war ganz in dieser Richtung ausgebildet worden. Ich weiß nicht, ob der Dichter allein Ursache war, oder ob ihre Eigenschaften den Dichter beeinflußten. Ich weiß auch

nicht, ob sie ohne den Dichter eine wesentlich andere Richtung hätte nehmen können. Fast möcht' ich's bezweifeln; denn starke Geisteskräfte, wie Julie Rettich sie besaß, drängen uns immer dahin, wo wir unsere Kraft am deutlichsten ausdrücken können. Und der deutlichste Ausdruck ihrer Kraft war der rhetorische.

Julie Rettich war eine sehr merkwürdige Erscheinung. Persönlich von großer Bedeutung, künstlerisch vielfach herausfordernd zu Zweifel und Streit. Sie war von umfassender Bildung, von klarem, überlegenem Geiste, von großer Energie des Geistes und Herzens, von unermüdlichem Fleiße und von musterhafter Pflichttreue. Der Verkehr mit ihr war der anziehendste, den man finden konnte. Sie war mit all diesen Eigenschaften eine Perle unter den Schauspielerinnen, und man sagte sich immer: sie hätte jede wichtige Lebensstellung, selbst die einer Herrscherin, trefflich ausfüllen können. Trefflicher noch — setzte mancher Kunstfreund hinzu — als die einer darstellenden Künstlerin. Dieser letztere Zusatz kam auch mir oft in den Sinn, wenn ich lange hinter der Coulisse mit ihr gesprochen hatte und sie gleich darauf draußen auf der Scene spielen sah. Der Unterschied war für mich, wie oft!, schlagend. Hinter der Coulisse hatte sie mich entzückt, draußen auf der Scene zerstörte sie mir ebenso oft diesen günstigen Eindruck.

Woher kam das? Sie hatte viel mehr Geist als Talent. Und daraus entsteht in der Kunst ein großes Mißverhältniß. Während sie spielte, drängte sich ihr Geist vor, um dem Talente zu helfen. Das wird ein Bruch in der Kunstleistung, das giebt eine Disharmonie, welche wir sogleich empfinden und welche wir Manierirtheit nennen, ohne daß wir oft wissen warum.

Die darstellende Kunst hat eben wie jede einzelne Kunst ihre eigenen, ganz bestimmten Gesetze. Sie will darstellen; das Gesetz der Erscheinung ist ihr Hauptgesetz. Dem muß sich Alles unterordnen. Der Geist mag die Erscheinung vorbereiten helfen, je reicher und tiefer, desto besser; aber wenn es zur wirklichen Er-

scheinung auf der Scene kommt, dann ist die Fähigkeit der Darstellung Eins und Alles, dann muß das Talent der Darstellung unumschränkt wirken, dann ist die vordringlich sichtbare Einwirkung des Geistes eine Vordringlichkeit, also eine Störung des Darstellungsgesetzes. Man wird dann an Bilder aus künstlerisch unreifer Zeit erinnert, welche sich durch einen aus dem Munde der Figuren springenden Zettel erklären.

Wem ich mit dieser Erklärung undeutlich bleibe, dem werde ich vielleicht deutlich durch Hindeutung auf eine andere Kunst, auf die Musik. Es tritt eine Sängerin auf; man ist entzückt über ihren geistvollen Vortrag; man sieht aus jeder Nuance, daß ihr Geist alle Gesetze und Formen gründlich versteht. Plötzlich aber kommt eine Stelle, welche sie recht nachdrücklich hervorheben will, und da singt sie zu hoch. Schade! Nun, einmal ist keinmal. Aber dies Zu hoch kehrt wieder und tritt fast regelmäßig da ein, wo die Sängerin den geistigen Nachdruck bezeichnen will. Kurz, ihr musikalisches Talent ist geringer als ihre Geisteskraft, es unterliegt, wo die Geisteskraft sich geltend machen will. So war es mit Frau Rettich; sie sang oft plötzlich zu hoch, wenn ihr Geist sich vordrängte; ihr Geist sprang über die gesetzlichen Vorschriften der Kunst hinaus.

Hiezu kam, daß sie eine andere nothwendige Bedingung der Erscheinung nicht künstlerisch beherrschen konnte — die Bewegungen ihres Körpers. Die Grazien waren dafür ausgeblieben. Sobald der Affect eintrat, dann arbeitete der ganze Körper, rücksichtslos dem Geiste folgend, fast durchweg unschön.

Es war nicht möglich, diese Uebelstände zu beseitigen. Der Geist ist eine zu starke Potenz, als daß er sich unterordnen ließe, und die Grazie muß ja ebenfalls wie das Talent angeboren sein. Wie oft entzückt sie uns an Geschöpfen, die geistig nichtig sind! Kunstgaben sind eben unmittelbare Gaben des Himmels und erwerben lassen sie sich nur bis auf einen mäßigen Grad.

Und dabei hatte Julie Rettich doch die Energie, an sich umzuändern, was nur irgend erreichbar war, sobald man ihr die Nothwendigkeit überzeugend auseinandergesetzt hatte. Ich fand sie zum Beispiel in einer singenden Unmanier, welche die letzten Worte des Satzes in die Höhe ringelte. Das war ihr eingeimpft worden durch die Declamationsstücke, welche so lange im Burgtheater herrschten und denen Halm's Verse Vorschub leisteten. Ich machte sie unerschrocken darauf aufmerksam. Sie wollte es nicht glauben. „Darf ich jedesmal, wenn der singende Aufschlag kommt, mit dem Stocke aufstoßen?" — „„Freilich!"" — Wir probirten „Iphigenie". Mein Stock setzte sie in Verzweiflung; aber sie arbeitete von da an unablässig an Besiegung der Unart, und — sie siegte.

Nun also! War dies hier möglich, dann — nein! Bei einer Einzelnheit, die außerdem den ruhigen Vortrag, ihre stärkste Fähigkeit, betraf, war es möglich — aber das Mißverhältniß zwischen Geist und Talent war nicht umzuändern. Hätte sie Talent und Körper ihrem Geiste ebenbürtig machen können, sie wäre eine unübertreffliche Künstlerin geworden. Sie war selbst mit diesen Uebelständen eine starke Stütze des Theaters und hatte Rollen, die ihr nie nachgespielt werden können. Namentlich solche, welche dem geistigen Verständnisse allein heimgegeben sind, wie die Prinzessin von Parma im „Egmont", die Gräfin Terzky in der Ueberredungsscene.

Sie war überhaupt Meisterin in der Rhetorik. In der Redekunst kann der Geist viel eher die Zügel allein führen, als in der Darstellungskunst. Mit überlegener Fähigkeit wußte sie die schwierigste Rede so zu gruppiren, daß ihr die feinste Gerechtigkeit widerfuhr. Da konnte ihr starker Geist seine ganze Ueberlegenheit geltend machen.

Aus solchen Gründen lagen ihr die Halm'schen Rollen am vortheilhaftesten. Nun fehlt es allerdings auch in diesen nicht an großen Affecten, bei denen jene Uebelstände nicht verborgen bleiben

konnten. Aber sie störten hier minder, weil man in dieser Gattung von Stücken, welche ich oben als „Komödien" bezeichnet habe, viel eher begnügt ist mit der Macht des Wortes, und die wirkliche Leidenschaft nicht erwartet, diejenige Leidenschaft nicht erwartet, welcher das Talent die Brust zu öffnen hat. Gerade Julie Rettich konnte eine Thusnelda durchführen, weil man bei der Ermordung des eigenen Sohnes nicht an die volle Wahrheit glaubt, sondern sich mit dem Begriffe einer Komödie tröstet. Solche Aufgaben bedürfen nicht, ja sie vertragen kaum die Unmittelbarkeit des Darstellungs-Talentes. Ebenso war sie in Aufgaben trefflich, welche eine didaktische Grundlage hatten. Als Caroline Neuberin war sie von schlagender Kraft. Diese Theater-Regentin lebt und webt in geistiger Bestrebung und verliert sich in keine Leidenschaft. In solchen Rollen blieb Geist und Talent der Frau Rettich in gleicher Linie, und da war sie meisterhaft.

Ein recht deutlicher Beweis, daß ihre überragende Geistesmacht ihre Darstellung beschädigte, zeigte sich jedesmal, wenn sie unwohl war und doch spielte. Da spielte sie stets am reinsten; denn das Unwohlsein lähmte ihren Geist, er ließ die übrigen Darstellungskräfte während des Spiels unbehelligt, und so entstand die sonst oft vermißte Harmonie.

Wenn man will, ist die ganze Frage um den Werth einer so geistvollen Schauspielerin eine Frage um den Geschmack. Nur das Ausgeglichene, nur das Harmonische ist geschmackvoll. Nur wenn im Menschen alle edleren Fähigkeiten gleichmäßig ihre Schuldigkeit thun, entsteht das Geschmackvolle. Das eben war für Julie Rettich so schwer; ihr Geist drängte all ihren übrigen Fähigkeiten voraus.

Auch was man so äußerlich hin Geschmack nennt, Wahl der Farben, des Schnittes und gar des Putzes, war ihr deßhalb versagt.

Und trotz Alledem, welch ein Verlust ist ihr frühzeitiger Tod! Welcher Schatz für ein Theater, eine Frau von so großer geistiger und moralischer Tüchtigkeit zu besitzen! Sie war eine feste Säule

des guten Beispiels in gründlicher Beschäftigung mit ihren Aufgaben, in geistig freier und großer Auffassung derselben, in gewissenhafter Erfüllung auch der kleinsten Pflicht. Sie adelte den Schauspielerstand durch die Auffassung, welche sie ihm widmete, durch die Hingebung an seine Grundidee, an die Grundidee eines edlen Berufes, welche ihn hoch erhebt über die hundertfachen persönlichen Nichtigkeiten so vieler Schauspieler. Sie gehörte an die Seite eines Directors, sie wäre der Regisseur gewesen, den man zu wünschen hat — sie war eine erhöhte Caroline Neuberin. Denn sie war gründlich im Stande, ein gutes Theater zu schaffen und zu leiten.

XXIII.

Das Jahr 1854 war an Erfolgen sehr reich gewesen, und ich habe gar nicht Raum gefunden, bei Stücken zu verweilen, welche, wie Mosenthal's „Sonnwendhof" und „Ein Lustspiel" von Benedix, gefielen und ihre Anziehungskraft bis heute bewährt haben.

Eine kurze Weile aber muß ich noch stillstehen bei einem Mißerfolge dieses Jahres, weil der Fall so lehrreich war, daß er näher geschildert zu werden verdient.

Er betraf die Bearbeitung eines französischen Stückes. Bei dieser Gelegenheit will ich einen Irrthum berichtigen, welcher sich — wie ich höre — über die Bezahlung solcher Bearbeitungen nach dem Französischen verbreitet hat. Diese Bearbeitungen, welche allerdings durchschnittlich über den gewöhnlichen Begriff von Uebersetzungen hinausgingen, sollen im Burgtheater Tantième erhalten haben. Das ist ganz unwahr, sie wurden im Gegentheile mit einem recht schwachen Honorare abgefunden.

In Paris hatte ein Lustspiel: „Le gendre de Monsieur Poirier", dessen Hauptautor Augier, einer der tüchtigsten Dramatiker im heutigen Frankreich, einen gar nicht versiegenden Succeß. Noch heute gilt dies Lustspiel in Frankreich für ungemein lobenswerth. Es wird immer wieder aufgenommen und erweist sich immer wieder lebendig, ein Zeichen, daß die Composition einen gründlichen Reiz in sich schließt für die Franzosen. Ein herabgekommener Adeliger sucht sich in dem Stücke wieder aufzubringen

durch die Heirath einer wohlhabenden Kaufmannstochter. Es ist also ein Thema, das auch uns gar nicht so fern liegt, das also die Uebertragung in deutsche Verhältnisse unter dem Titel: „Birnbaum und Sohn" ganz wohl gestattete.

Dies Thema aber fand als solches im Burgtheater keinen Anklang. Noch mehr: der Anklang wurde unbehaglich. Obwohl die österreichische Cavalierswelt eine ganz andere Staatsgruppe ist, als die herabgekommene Adelswelt in diesem Stücke, und von den Scenen des Stückes also gar nicht berührt wurde, so nahmen doch im Burgtheater zahlreiche Zuschauer Partei für diese Adelswelt. Aus Gefälligkeit für unseren Cavalier fühlten sie sich verletzt und offenbarten diesen höflichen Schmerz durch ausdrucksvolles Schweigen. Solch ein Schweigen fällt wie Mehlthau auf Scenen, welche Wirkung im Publicum brauchen, um die Lebenskraft der Vorgänge anzuschüren, und solches Schweigen ist augenblicks ansteckend, es belegt die Stimmung eines ganzen Saales. Insbesondere werden sogleich die Schauspieler lähmend berührt. Denn sie bleiben nur lebendig, wenn ihnen Sympathie entgegenkommt. Versagt sich diese, so werden sie ängstlich, werden hastig, werden trocken, und so vertrocknete denn mit ihnen das lebensvolle Stück zum Nichterfolge. Das begreift sich ja leicht. Wie oft scheitert ein Theaterstück an einer widerwilligen Vormeinung!

Nun aber folgte die Merkwürdigkeit: Die Journale hatten die Ursache der Mißlaune nicht entdeckt und trommelten Tags darauf zürnend auf das verfehlte Stück los; dieselben Journale, welche das Thema des Stückes tagtäglich, ja in derselben Nummer an anderer Stelle zu ihrem Lieblingsthema machten. Anno 1854 ereignete sich das. So entstehen die öffentlichen Mißverständnisse. Offenbar hatten an jenem Abende journalistische Stellvertreter das Referat übernommen, und es war kein freier Kopf im Parterre gewesen, welcher über die übergefällige Stimmung des Burgtheater-Publicums hinausgesehen hätte. Man kann im Theater bequem

studiren, wie wunderlich oft allgemeine Stimmung und politisches Wetter gemacht wird oder entsteht.

Das Jahr 1855 war eine blanke Kehrseite des erfolgreichen Jahres 1854: es errang gar keinen dauernden Erfolg, nicht Einen. Bei Schilderung des Fräulein Seebach habe ich schon erwähnt, daß kein neues Stück mit ihr gelang. „Charlotte Ackermann" von Otto Müller und „Cäcilie" von Prechtler boten ihr interessante Hauptrollen — umsonst. Bauernfeld, Hackländer, Benedix, Birch-Pfeiffer, Töpfer, Allen versagte in diesem Jahre das Glück, und mit einem fremden classischen Stücke erlitten wir eine vollständige Niederlage.

Dies war ein spanisches Stück von Lopez de Vega.

Der Sinn für spanische Stücke war in Wien viel mehr gepflegt worden, als in irgend einer deutschen Stadt, ja in literarischer Kritik gab Wien Ton und Maß an über spanische Literatur. Ferdinand Wolf, in unserer Hofbibliothek angestellt, war eine der wichtigsten Autoritäten dieses Faches. Die Wiener Dramatiker von West-Schreyvogel bis auf Friedrich Halm haben sich mit dem spanischen Drama angelegentlichst beschäftigt. Grillparzer selbst nicht minder, nur mit dem Unterschiede, daß er's immer nur als Studium betrieb und seine deutsche Dichternatur nicht unterordnete.

Diese spanische Neigung der Wiener Literaten hatte einen historischen Ursprung. Im sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderte waren ja die Beziehungen unserer Dynastie zur spanischen die engsten; sie gingen mannigfach über in die Bevölkerung, sind heute noch erkennbar in einzelnen Ausdrücken und sind in den Hofgebräuchen noch heute vorhanden.

Es war also natürlich, daß ich zahlreiche Vorwürfe hören mußte über meine Gleichgiltigkeit für das spanische Drama, über meine Unaufmerksamkeit für spanisch geartete Productionen. Diese Vorwürfe waren gerecht. Ich setzte und setze wenig Hoffnung auf das spanische Theater, insoweit es Einfluß nehmen könne auf das

Gedeihen des heutigen deutschen Theaters. Ich bin aus einem anderen Kirchspiele, und ich bin dies mit Bewußtsein.

Ich bestreite durchaus nicht, daß die spanische dramatische Literatur sich durch Reichthum graziöser Erfindung ausgezeichnet hat; ich gebe zu, daß die Kenntniß derselben — erweiterte Kenntniß ist ja immer von Nutzen — unseren Dramatikern vortheilhaft sein kann, namentlich in der Richtung des feineren Lustspieles. Aber auch nur in dieser Richtung; die Gewandtheit in der Form ist das Beste der Spanier. In diese Gewandtheit der Form schließe ich den graziösen Geist ein, welcher dramatische Ideen erfinderisch auszubeuten und in anmuthige Conflicte zu leiten weiß. Aber wo es sich um den gründlichen Inhalt handelt, da versagt uns, meine ich, das spanische Drama. Es ist auf seinem Grunde eng beschränkt durch religiös-dogmatische Vorurtheile, welche sich wie Naturgesetze eingenistet haben in's spanische Leben. Diese beschränkenden Vorurtheile verästen und verzweigen sich durch das ganze spanische Leben, und sie kommen in spanischen Productionen auch da zur Blüthe, wo kein Mensch mehr an den Ursprung dieser Blüthe denkt. Taube Blüthen für uns, deren kranken Ursprung wir oft auf dem Theater erst daran erkennen, daß uns ihr Duft nicht behagt. Es ist ein Irrthum, wenn man glaubt, daß die religiösen Gesetze eines Volkes ja Nichts zu thun hätten mit einem harmlosen Schauspiele, welches mit keiner Silbe das religiöse Dogma berühre. Ein schwerer Irrthum. Das religiöse Gesetz ist das Herz eines Volkes; aus dem Herzen aber kommt das Blut bis in das unscheinbarste Adergeflecht, und so wird die unscheinbarste Lebensbeziehung davon berührt und bestimmt.

Die Lobredner spanischer Dramatik pflegen nachdrücklich darauf hinzuweisen, daß Dichter wie Calderon sich höchst interessant befreit hätten vom kirchlichen Dogma, indem sie phantastische Wendungen für ihre Heiligen erfunden und eine Symbolik ohnegleichen erdacht hätten. Diese Phantastik und Symbolik sind eben

Folgen ihrer Kette, Folgen der dichterischen Gefangenschaft. Der Gefangene verirrt und verliert sich in Träume, und wenn er Talent hat, macht er aus diesen Träumen Kunstgebilde. Auf dem realen Boden unserer Bühne sind es künstliche Gebilde. Auch wenn wir Katholiken sind, ist uns diese spanische Gedankenwelt eine fremde und enge, wir sind durch unsere Literatur ihr längst entwachsen.

So habe ich denn immer erlebt, daß unsere dramatischen Dichter, wenn sie sich dieser spanischen Welt hingaben, der unserigen entfremdet wurden und für unser Theater entweder wirkungslos schrieben oder mit der bloßen sogenannten „Komödien"-Wirkung zufrieden waren, mit der Wirkung formeller Fertigkeit, welche einen augenblicklichen Effect erzwingt, aber unser Herz nicht trifft.

Wozu in eine Welt zurückgreifen, welche für den Inhalt unserer Kunst religiös wie politisch überlebt ist? Wozu Stücke neu in Scene setzen, die uns durch ihren Inhalt — mit wenigen Ausnahmen — fremdartig anmuthen?

Fremdartig? entgegnete man mir; ist dein gepriesener Shakespeare nicht auch fremd für uns, und doch beschäftigst du uns so viel mit ihm!

Dem ist nicht so. Der Inhalt Shakespeare's ist uns nicht fremdartig. Gerade sein Inhalt ist uns unschätzbar; er stammt aus einer Weltanschauung, welche sich durch kein Dogma beschränken läßt und uns mit Offenbarungen beschenkt, welche unserem Sinne tief entsprechen. Was an seiner Form für unsere Bühne fremdartig geworden, das steht in zweiter Linie und wird von uns nicht verkannt; sein poetischer Inhalt aber ist für uns ein Quell unvergänglicher Freiheit des Gedankens und des Herzens.

So ungefähr lautete mein Raisonnement im Streite mit denen, welche spanische Stücke begehrten für das Repertoire des Burgtheaters. Ich mußte ihnen aber unter allen Umständen doch einräumen, daß ich nicht berechtigt wäre, dem spanischen Drama eine Bühne ganz zu verschließen, welche das spanische Drama so vielfach

gepflegt hatte in früherer Zeit. Ich wollte mich nicht darauf berufen, daß unsere Zeit eben nicht mehr die frühere Wiener Zeit wäre, und ich ging an die Inscenesetzung einiger spanischen Stücke. Mein eigenes Programm trieb mich auch dazu, denn es verlangte ja wenigstens einen Repräsentanten, wenn nicht einige Vertreter einer so bedeutenden Dramatik auf dem Repertoire des Burgtheaters.

Zunächst nahm ich „Don Gutierre" wieder auf, von dessen starker Wirkung in früherer Zeit mir große Dinge erzählt wurden. Ich konnte nicht daran glauben. Das unheimliche Thema dieses „Arztes seiner Ehre", fast in all seinen Wendungen unerquicklich für unsere Kunstansprüche, erschien mir bei der Lectüre und auf den Proben durchaus nicht versprechend.

Ich hatte „Othello" noch nicht neu in Scene gesetzt, weil mich die allmälig erworbene Kenntniß des Wiener Publicums belehrte, daß „Othello's" greller Inhalt bei dem hiesigen Geschmacke einen schweren Stand haben müßte. Ein kundiger Freund bestätigte meine Vormeinung; er hatte „Othello" hier gesehen und sagte: Die wilden Ausbrüche dieser Leidenschaft thun dem Publicum weh; es fügt sich der gewaltigen künstlerischen Macht, aber es verleugnet nicht, daß es ihm eine Pein ist.

Nun denn, rief ich, wird man schon beim „Othello" zu der ästhetischen Frage aufgestachelt: ob die anatomische Ausbeutung einer widerwärtigen Leidenschaft wie Eifersucht nicht doch eine unglückliche Aufgabe sei für die Kunst — wie viel mehr wird diese ästhetische Frage sich aufdrängen bei „Don Gutierre", dem sogenannten „spanischen Othello"!

Shakespeare's „Othello" ist ein Meisterstück intimer Charakterführung; in keinem seiner Stücke hat sich Shakespeare so eng begrenzt, hat er so ganz und gar nur aus dem Mittelpunkte des Herzens herausgearbeitet.

„Und doch" — sagte der obige Freund — „haben die Wiener stets gewittert, daß Shakespeare den „Othello" in seiner letzten

Lebenszeit geschrieben, daß er melancholisch und verbittert gewesen durch seine Lebenserfahrungen, durch seine abnehmende Gesundheit, und daß er darum einem peinlichen Thema seine zusammengedrängte Kraft gewidmet habe."

Wie soll vor diesem Publicum — rief ich — „Don Gutierre" bestehen, welchem jene sorgfältige Charakterführung abgeht, welchem die äußerliche Ehre das Motiv zur Grausamkeit liefert!?

Nun, ich hatte mich nicht geirrt. Das Publicum kam nicht einmal in hinreichender Anzahl und — ließ das Stück fallen. Wir haben es gar nicht wiederholen können. Der Eindruck war peinlich und abstoßend, wie ich mir gedacht.

Das liegt an der Darstellung — schrieen die Spanier — das liegt an Löwe! Er verdirbt alle Anschütz'schen Rollen, er ist kein Gutierre, er versagt immer, wo starke innerliche Leidenschaft walten soll, er bringt immer nur Strohfeuer, und außerdem ist er zu alt für diese Rolle!

Das überzeugte mich nicht. Selbst in diesem spanischen Stücke — meine ich —, welches die eigentlich spanischen Verhältnisse im Hintergrunde läßt und welches eine allgemeinverständliche Leidenschaft im Vordergrunde abspielt, selbst in einem solchen webt und wirkt ein socialer Trieb und Geist, welcher uns fremd ist und uns kalt anmuthet.

Versuchen Sie es nur, hieß es, mit einem spanischen Stücke, das man hier noch nicht kennt und das also auch den Reiz der Neuheit nicht entbehrt!

Gerade die Neuheit fürchtete ich. An ein neues Stück geht man erst recht mit heutigen Gedanken und Ansprüchen. Aber ich fügte mich und gab ein spanisches Stück zum erstenmale, welches in einer sehr guten deutschen Bearbeitung von Zedlitz vorlag, nämlich den „Stern von Sevilla".

Hier entwickelten sich die Uebelstände einer uns weit abliegenden socialen Welt geradezu schreiend. Wie oft hatte ich das Stück vor-

gelesen, und meine Zuhörer hatten sich erbaut gezeigt! Ja, Vorlesen und Spielen sind sehr verschiedene Dinge! Beim Vorlesen sind wir gebildete Leute, welche sich wohlerzogen in eine fremde Welt versetzen lassen; dem Spielen auf der Bühne gegenüber sind wir Nichts als gegenwärtige Menschen, welche den Standpunkt der heutigen Welt vertreten, Nichts weiter; ein Theil des Publicums, abhängig vom Nachbar. Wie gut wir auch wissen mögen: was da oben vorgeht, ist ganz richtig, so waren die Dinge in jener Zeit — Nichts da! Die Stimmung des ganzen Publicums überwältigt uns in der ersten Scene, und wir stimmen bei, wenn das Publicum sagt: Das paßt nicht mehr! Kurz, ein Theaterstück muß der brutalen Gegenwart Stich halten, denn das Publicum ist keine gewählte Gesellschaft, es ist nur der grobe lebendige Ausdruck der Gegenwart.

Ah, dann wären ja historische Stücke überhaupt nicht möglich! — O, doch! Sie müssen nur in einem Geiste geschrieben sein, den wir ohne Gelehrsamkeit verstehen. Specialhistorische Studien müssen nicht nöthig sein. Das Fremde, in einem uns fremden Geiste hingestellt, eine für uns spanische Welt — das wird schweigend abgelehnt oder gar verspottet. Im Theater meint die Gegenwart immer allein Recht zu haben.

Der „Stern von Sevilla" wurde verspottet. Der spanische Feudalismus in seinem Verhältnisse zum Königthum, welcher die sogenannten „Mantel- und Degenstücke" durchdringt, ist eine politisch-historische Specialität, dem jetzigen Publicum unbegreiflich. Wenn also die Personen dem Könige gegenüber sich resignirt benahmen, wie es den damaligen Spaniern geziemte, so fand das jetzige Publicum solches Benehmen thöricht und wies es ab oder lachte.

Zedlitz selbst täuschte sich über diese Niederlage. Er war ein eifriger und vielfach kundiger Theatergänger, aber dies social-politische Moment im Theater der neuen Zeit entging ihm wie seinen Genossen, welche in einer ganz anderen Zeit gealtert waren. Er meinte spotten zu dürfen, daß Lopez de Vega im Burgtheater durch-

gefallen. So lag und liegt die Frage nicht. Lopez de Vega bleibt dabei ein großer Dichter. Die Frage liegt, ob sein Theater unser Theater sein kann? Das Publicum hatte einfach Nein gesagt. Wir können und werden deßhalb den spanischen Dichter mit Interesse weiter *lesen*.

Ich habe nach diesen Vorfällen das spanische Theater lange unberührt gelassen und mich erst spät zu der Auswahl entschlossen, die mir für unser heutiges Theater ersprießlich schien, um der historischen Tendenz unseres Repertoires gerecht zu werden. Als ich das Stück interessant besetzen konnte, habe ich die treffliche West'sche Bearbeitung der „Donna Diana" in Scene gesetzt, ein Stück, welches frei ist von abliegender spanischer Specialität, und habe „Das Leben ein Traum" gebracht.

Letzteres beschäftigt sich in seinem Grundgedanken mit einem Thema, welches bei jedem Volke Antheil finden kann. Aber in diesem Stücke war ich genöthigt, die zweite Hälfte stark zu verkürzen, weil sie sich in insipide spanische Spitzfindigkeiten verirrt, die uns störend vom Hauptthema ableiten.

So steht es mit unserem jetzigen Spanien auf dem Burgtheater. Der jetzige spanische Intendant, ich will sagen der spanisch gebildete Intendant, wird vielleicht weiter entwickeln, was mir versagt war.

Auch für die neuen Einstudirungen machten wir uns in diesem Jahre viel vergebliche Unkosten. Wir wollten nicht blos spanische, sondern auch ältere deutsche Stücke herstellen, welche bei einem Theile des Publicums in Credit geblieben waren und deren Vernachlässigung mir vorgeworfen wurde. Zum Beispiele „Menschenhaß und Reue", da Fräulein Seebach ja der vielbeweinten Eulalie gerecht werden könne. Das Stück blieb auch diesmal nicht ohne Wirkung, nur war sein Publicum nicht mehr groß genug, sondern bald erschöpft. Für die junge Generation hat schonungslose Kritik

diesem Stücke den Ruf verdorben. „Die deutschen Kleinstädter“ ferner paßten gar nicht mehr, und selbst die viel jüngeren „Schleichhändler“ Raupach's versagten. Die Unhaltbarkeit der „Familie Schroffenstein“, von Kleist, habe ich schon erwähnt, und auch ein Tendenzstück: „Ein deutscher Krieger“, streckte die Waffen, weil seine Tendenz überlebt war.

Bestand fanden von neuen Inscenesetzungen: „Traum ein Leben“, „Fesseln“, „Gönnerschaften“ und „Othello“. „Othello“ ganz so wie oben angedeutet worden ist: die classische Führung des dunklen Stoffes erzwingt Bewunderung, aber das hiesige Publicum will diese Classik nicht gar oft bewundern.

Von den eigentlichen Neuigkeiten dieses Jahres — es klingt recht beschämend für unsere Production und für unsere Klopffechter gegen französische Bearbeitungen — sind nur drei kleine französische Stücke bis heute am Leben geblieben: „Eine Partie Piquet“, „Gänschen von Buchenau“ und „Der Freiwillige“. Daneben nur Ein kleines deutsches Stückchen, der Erstling eines neuen Autors aus unserer Mitte: „Ein ernster Heirathsantrag“, von Siegmund Schlesinger.

Eilen wir denn aus diesem mageren Jahre in's Jahr 1856 hinüber! Da winken uns mit den ersten Veilchen zwei junge Gäste, die in unseren Künstlerkranz aufgenommen werden sollen, ein Männlein und ein Weiblein, deutlicher gesagt: ein Jüngling und ein Mädchen, die noch Niemand kannte.

Beide kamen tief aus dem Norden. Mein Sohn hatte auf einer Bergfahrt nach dem Oetscher einen Kunstfreund von der preußisch-russischen Grenze her kennen gelernt und von diesem gehört, daß dort in einer kleinen Stadt — ich glaube Elbing war es — ein junges Mädchen Komödie spiele, so geistvoll und reizend, wie er es auf seiner Reise durch ganz Deutschland nicht wieder gefunden. Sie werde nächstens in Hamburg gastiren, denn der Hamburger Director Maurice habe seine Augen überall und entdecke die Talente auch in

den abgelegensten Winkeln. Flugs schrieb ich nach Hamburg und bat Freund Heller um Bericht über den Ankömmling. Robert Heller beurtheilt und skizzirt die Schauspieler so intim, fein und echt, daß mir ein paar Zeilen von ihm stets von großem Werthe und Nutzen für das Burgtheater gewesen sind. Er bestätigte die günstige Schilderung des kleinen pikanten Fräuleins, und so wurde sie zum Gastspiele geladen.

Den jungen Mann, welcher in Königsberg spielte, hatte Heinrich Marr, ein kundiger Diagnostiker, empfohlen. Aber ich mußte ihn unbesehen fest ergreifen, denn auf dem Wege nach dem Süden wollte er in einem Hoftheater auf Engagement gastiren. Ich wagte es. Er kam und — das Wagniß schien mißlungen zu sein. Er trat als Mortimer auf und gefiel nicht.

Am Morgen nach diesem Debut begegnete ich auf der damals noch bestehenden Bastei einem jungen Schauspielerpaar — ich glaube, es war ein Brautpaar — und Beide drückten mir ihr inniges Bedauern aus, daß es wieder Nichts wäre mit dem neuen jungen Liebhaber und daß ich ihn nicht behalten könnte.

Ich schwieg. Die Person des jungen Mannes war mir angenehm; ich hoffte hartnäckig. Der tragischen Rolle sollte eine Lustspielrolle folgen, „Der geheime Agent". Eine Fichtner'sche Rolle! Natürlich genügte er da auch nicht; aber ich meinte nach diesem zweiten Abende meiner Hoffnung noch sicherer vertrauen zu dürfen, wenn es mir nur gelänge, einen fremden Rede-Accent zu vertreiben, der ihm eigen war. Ich war es gewohnt, mit solcher Hoffnung allein zu bleiben, ja mich verspottet zu sehen mit derselben, was diesmal auch von meiner Behörde reichlich geschah. Der Spott steigerte sich sogar zum Tadel, als ich ihm Rollen gab wie den Schiller, in den „Karlsschülern", und das sonst beliebte Stück vor schwachem Hause abspielte. Das kommt von solchen Besetzungen! hieß es.

Dies ist der ewig fehlerhafte Cirkeltanz beim Theater: es soll Nachwuchs erzogen werden, aber Rollen will man den jungen Leuten nicht anvertrauen; sie sollen schwimmen lernen ohne Wasser.

Nun, ich blieb eigensinnig anderer Meinung, und jener junge Mann, fleißig und geistig strebsam, lernte schwimmen wie Einer, und wenn ich ihn jetzt nenne, so sagt jetzt Jedermann: Ja, das glauben wir! — Es war Adolph Sonnenthal.

XXIV.

Das junge Mädchen, welches im Frühlinge 1856 zu uns kam, war Fräulein Goßmann.

Sie gefiel sogleich und gewann alle Stimmen für sich, denn sie war ein allerliebster Schalk, und aus ihrer Naivetät blitzten lustige Geistesfunken hervor. Man sah, es war keine gedankenlos aufgespielte Naivetät, sondern die Darstellerin wußte, welche Tasten ihres Claviers jedesmal exact anzuschlagen wären, um die jedesmal beabsichtigte Wirkung zu erreichen. Eine junge Künstlerin also, nicht blos ein Naturell. Hoffen wir, daß die künstlerische Thätigkeit im Einklange bleibe mit dem Naturell, denn ein naives Naturell darf vom Geiste nur so viel verrathen, daß wir geistig angemuthet werden, nicht aber so viel, daß die Naivetät lediglich vom Geiste gemacht erscheint. Im letzteren Falle entsteht naive Manierirtheit.

Man kann nicht sagen, daß Fräulein Goßmann in diesen Fehler verfallen sei; ihr frisches Naturell hat ihrem raschen Geiste immer entsprechend Widerpart gehalten. Sie ist viel eher gefährdet worden durch das Bedürfniß, ausgezeichnet zu erscheinen.

In der ersten Zeit ihres Engagements war sie noch recht unabhängig von der äußeren Zustimmung und führte mit Charakterkraft Rollen durch, welche keinen besonderen Beifall gewannen. „Wars recht?“ fragte sie mich nach einem undankbaren Acte. — „„Ganz recht!““ — „Nun, dann bleib ich dabei, wenn sie auch da unten nicht muckſen.“

Sie hatte in Gesinnung, Talent und Verstand die beste Anlage, eine charakteristische Künstlerin zu werden. Zweierlei hat sie beeinträchtigt. Erstens ihr Organ, welches leicht spröde wurde und für breitere Anwendung sich versagte, und zweitens, wie ich schon angedeutet, der allmälig erwachende Trieb, Aufsehen zu erregen. Die widerspenstigen Stimmmittel verhinderten sie an größeren Aufgaben, denen sie übrigens gewachsen gewesen wäre, und der Trieb nach Aufsehen zerstreute sie und ließ sie nach Aufgaben greifen, welche oberflächlich waren. Bei Alledem bewahrte sie sich immer eine edle Empfänglichkeit für das Bessere, und sie hätte zu einem eigenthümlichen Repertoire und dadurch zu einer charakteristischen Kunstgröße gelangen können, wenn sie Schriftsteller gefunden hätte für ihre besondere Fähigkeit. In Frankreich wären Rollen für sie gedichtet worden. Das ist in Deutschland überhaupt selten und gelang für sie in zu geringem Grade. Bauernfeld's „Fata morgana", obwohl nicht für sie geschrieben, war ein Fingerzeig, er fand aber keine Folge. Das herkömmliche naive Repertoire ist in neuerer Zeit immer dürftiger geworden, und es steckt zu sehr in abgeschmackten Stücken, als daß ihr mit demselben hinreichend gedient sein konnte.

So stockte allmälig ihr Fortschritt. Wenigstens empfand sie, daß ein erstes Theater den kleinen Purzelbaum-Stücken nicht Raum genug biete. Was denn auch richtig ist. An einem ersten Theater müssen solche Specialfächer sich bescheiden, und das wurde ihr sehr schwer. Es wurde ihr sehr schwer, weil sie wirklich eine größere geistige Anlage hatte.

In diese Frage um Erweiterung ihrer Aufgaben, mit welcher sie und ich täglich beschäftigt waren, mischte sich plötzlich, wie sie das zu thun pflegt, die Liebe, und da sie mächtiger ist als irgend was Anderes, so löste sie auch den Theater-Contract und führte zum Trau-Altare.

Solchergestalt ist die Entwicklung eines Talentes unterbrochen worden, welches unzweifelhaft originell war.

Ich aber mußte von Neuem suchen, wo die junge „ingénue“ aufwachsen möchte, die uns Lachen und Weinen vorspielen könne zum bloßen Behagen unserer Herzen.

Wer sucht, der findet. Wie landläufig ist die Klage, daß es neuerer Zeit so sehr an Talenten fehle für die Bühne! Wenn man die zehn Jahre anschaut, von 1840 bis 1850, so erscheint die Klage freilich begründet. Man suchte eben nicht, und so erschien kein neues Talent. Wie viele neue Talente sind seit 1850 an uns vorübergegangen oder bei uns aufgewachsen! Dawison, Seebach, Boßler, Goßmann, Scholz, Sonnenthal, Lewinsky, Wolter, Schneeberger, um nur die für bestimmte Fächer zu nennen, welche dem ersten flüchtigen Blicke begegnen. Und wie viel daneben, wenn man länger hinschaut. Man muß nur nicht verlangen, sogleich ausgeprägte Goldmünzen zu erhalten. Dies war das Verlangen einer anderen Zeit, welche in einem kleineren Kreise sich bewegte. Jetzt muß man nicht Fertiges begehren, man muß Anlagen schätzen und abschätzen, und dann muß man erziehen, um erfinderisch das Ensemble auszufüllen, und es organisch auszufüllen. Nicht Funde, nicht Lotteriegewinnste muß man erwarten, wie müßige Leute thun, Erwerbungen muß man schaffen. Wenn man organisch auszufüllen trachtet, wenn man also das Streben nach einem Ensemble, nach einem harmonischen Ganzen an die Spitze stellt, dann gewinnt man vielleicht weniger Glänzendes, aber man gewinnt das Passende, das Entsprechende. Die heutigen Talente haben ganz andere Eigenschaften als die Talente einer früheren Zeit. Sie sind eben — und das vergessen ältere Personen leicht — sie sind Kinder ihrer Zeit, und man muß sie zunächst verwenden für die Interessen und Aufgaben ihrer Zeit. Dann wachsen sie naturgemäß zu ferneren Aufgaben empor. Die frühere Zeit war stark in Original-Figuren, und dem entsprachen auch die Talente, dem entsprachen die Stücke

der älteren Zeit. Sie brachten Rollen für solche Original-Figuren. Unsere jetzigen Talente spielen die alten Stücke viel schwächer; dafür spielen die älteren Talente unsere jetzigen Stücke schwächer. Unsere Zeit ist nivellirter und hat deßhalb weniger Originale, aber sie hat mehr geistiges Leben.

Demgemäß muß man die Talente suchen und wählen, und demgemäß muß man sie zu entwickeln trachten. Wir können in diesem Sinne von unserer Bühne nicht sagen, daß es uns an Talenten gefehlt habe.

Aber die beweglichere neue Zeit hat ihre Unkosten arg eingefordert beim Burgtheater! Wie viel Talente haben wir wieder abgeben müssen! Namentlich die Heirath ist für das Burgtheater eine äußerst kostspielige Einrichtung geworden. Wie viel Liebhaberinnen hat sie uns entführt! Und gerade nur uns. Unser Theater muß doch überaus liebenswürdig geworden sein!

Fräulein Goßmann gehörte uns noch, da meldete sich eines Tages schon eine neue „ingénue“ auf meinem Bureau. Naive Rollen? — fragte ich erstaunt — bei dieser Länge? — Die junge Dame war sehr hoch gewachsen und sah etwas abgehärmt aus. Mitten im Winter kam sie aus Hannover. Aber sie machte einen wohlthuenden Eindruck; sie war ungemein bescheiden und anspruchslos, war sehr natürlich und hatte einen raschen, liebenswürdigen Ausdruck dieser Natürlichkeit. Vor allem Uebrigen war ihre Stimme ansprechend und liebenswürdig, ein weicher Alt.

Das Alles gewann mich, und ich ließ sie ihrem Wunsche gemäß in einer naiven Rolle auftreten, obwohl mir ihre Erscheinung und auch ihr ganzes Wesen auf ein anderes Rollenfach hindeutete. Ihr Wesen widersprach indessen einer naiven Rolle nicht, und so ließ ich kopfschüttelnd zu, daß sie das Paraderößlein in „Ich bleibe ledig“ vorführe, jene kleine Caroline, welche ein deutsches Reich auswendig gelernt hat mit uralter Eintheilung. Sechszig Jahre sind jetzt in der politischen Geographie Deutschlands ein Uralter, kein Mensch

kennt mehr „die hintere Grafschaft Sponheim", und das ganze Haus lacht über Etwas, was noch vor sechszig Jahren eine ganz ernsthafte Sache war. So rasch werden politische Bestimmungen komisch! Ebenso wunderlich geben wir das Stück: der Freiherr v. Biberstein erscheint mit ellenlangem Zopfe und entsprechender altmodischer Tracht mitten unter lauter modernen Figuren, eine Figur vom Maskenballe. Nun, diesmal erschien denn neben ihm ein sehr hochgewachsenes Töchterlein und sagte exact das geographische und sonstige Pensum auf, und — Niemand rührte sich im ganzen Hause, der hannoversche Gast spielte die ganze Rolle durch ohne das geringste Zeichen von Beifall. Sie ist durchgefallen! sagte man neben mir. Es war gerade so gegangen, wie mir's auf dem Bureau vorgeschwebt hatte: die lange Figur widersprach dem Rollenfache. Ich persönlich hatte übrigens sonst Nichts an ihrer Leistung auszusetzen, sie hatte mir gefallen. Da — es ist mir im Theater selten eine solche Ueberraschung begegnet — da, als nach dem Schlusse des Stückes der Vorhang schon eine kleine Weile gefallen war, da melden sich aus dem Publicum schüchtern einige Beifallszeichen und sie vermehren sich und bleiben ohne irgend einen Widerspruch, und es wird aufgezogen, damit sich der Gast für diese Freundlichkeit bedanken könne. Sobald der Gast zu diesem Zwecke auf der Scene erscheint, applaudirt einstimmig das ganze Haus. Ersichtlich war es also dem Publicum gerade so ergangen wie mir: das Rollenfach hatte ihm nicht zu der langen Figur der Schauspielerin gepaßt, und deßhalb hatte man geschwiegen, die Schauspielerin selbst aber hatte dem Publicum gefallen.

So war es. Auf diesen Vorgang hin engagirte ich die junge Dame und führte sie erst in naiv-sentimentale Rollen, dann in reinsentimentale, endlich in Rollen, welche dem Tragischen naherückten, und all das gelang: wir hatten eine allgemein sympathische Frauenkraft gewonnen, ich machte die schönsten Pläne für die Zukunft mit ihr, ich ließ sie das Gretchen studiren, ich hoffte — es

blieb beim Hoffen! Die für unser Theater heillose Liebe mischte sich wieder darein und schnitt unsere Hoffnung ab wie eine Parze — Fräulein Scholz verheirathete sich ebenfalls.

Ein Unglück kommt selten allein. Im December dieses Jahres 1856 griff die verzweifelte Heirath nach unserm besten Schatze, nach Louise Neumann.

Sie hatte freilich nicht ganz Unrecht, wenn sie auf meinen Aufschrei sagte: Seit 1839 bin ich hier, also seit siebzehn Jahren; mein Fach ist und bleibt das naive Fach, wie sehr Sie mich auch als bedürftiger Director in andere Fächer geführt, meine Laufbahn ist in Wahrheit vollendet. — „Durchaus nicht!" — Doch!

Umsonst citirte ich Mademoiselle Mars, die bis in die Nähe des Grabes im Théâtre Français durch ihre Liebhaberinnen entzückt habe. — Franzosen! — erwiderte sie lächelnd — und das Burgtheater steht nicht in Frankreich.

Kurz, sie verließ uns. Außer Wilhelmi war mir Niemand so lieb und werth gewesen. Sie war ein Mitglied, wie es im Buche steht; nein! wie es nicht einmal im Buche steht. Nichts von Schauspielerei, Nichts von Flitterwesen, Nichts von gemachtem Kram. Die ehrlichste, einfachste Hingebung an ihren Beruf; nicht nur die treueste Pflichterfüllung, auch die liebenswürdigste, welche selbst ein Opfer nicht versagte, sobald das Gedeihen des Ganzen ein Opfer in Anspruch nahm. Dazu eine Vertreterin guter Gesellschaft, eine Vertreterin des Gesitteten, des Wohlanständigen, und schon deßhalb eine Perle für's Burgtheater. Sie war von Hause aus gut erzogen, und das hat ihr und uns die reichlichsten Früchte getragen, denn dadurch war sie für die gute Gesellschaft Wiens eine immer willkommene Erscheinung, ein zartes, feines Band zwischen Publicum und Schaubühne, und dadurch wurde sie für das Gesellschaftsstück — um das Conversationsstück deutsch zu benen-

nen — eine überzeugende Kraft. Und diesen Schatz sollten wir hingeben!

Scribe, der französische Lustspieldichter, kam damals auf einige Tage nach Wien, und ich hatte das Vergnügen, diesen Vater des bürgerlichen Lustspiels in's Burgtheater zu führen. Er war ein kleiner alter Herr mit weißem Haupte. Unter Karl dem Zehnten schon hatte er seine theatralische Laufbahn begonnen und die ganze Juli-Monarchie hindurch Stücke geschrieben, die Republik hatte er überdauert und kürzlich noch „Mein Stern" gebracht, eine heitere Verspottung des Kaisersterns. Er war recht müde, aber gar nicht blasirt, und er wollte beiläufig doch auch sehen, wie man in Wien Komödie spiele. Auf meine Frage, ob er uns nicht wieder ein größeres Stück schenken werde, erwiderte er achselzuckend: „Woher den Hintergrund nehmen? Wir haben keine „Gesellschaft" mehr". Ich glaube, er war damals mit den „Feenhänden" beschäftigt, in denen eine Herzogin Putzmacherin wird und denen in Frankreich der Erfolg heftig bestritten wurde. Aber er sprach nie über Pläne, deren er immer ein Dutzend auf dem Webstuhle hatte, denn man brachte sie ihm von allen Seiten, damit er sie auf seinem Webstuhle verarbeiten möge. Wir konnten ihm keinen verrathen, denn er verstand natürlich kein Wort Deutsch, und ich sah nicht ohne Besorgniß drein, daß er sich langweilen werde. Ungemein höflich wie er war, versicherte er lächelnd, daß er dem Spiele ganz gut folgen könnte auch ohne Verständniß der Worte. Er sah mit voller Aufmerksamkeit zu und erzählte mir nach dem Actschlusse, was er gesehen und gehört zu haben glaubte. Ein Lustspieldichter combinirt sich ja aus einem Finger Hand und Fuß! Ich störte seine Combination nicht durch Berichtigung und verwies ihn auf den zweiten Act. Unerschütterlich aufmerksam ging er auch an diesen und schwieg vollständig während des Spiels. Plötzlich gerieth er in Bewegung und nach kurzer Frist wendete er sich zu mir und sprach: Voilà une actrice! — Louise Neumann war aufgetreten.

Sie war formell französisch erzogen, und diese Formen hat sie immer festgehalten. Ihr schwäbisch angehauchtes Naturell — alemannisch, von der Westseite des Schwarzwaldes — blieb davon unverkürzt, ja unberührt, so daß der heitere Mutterwitz sich in den Formen gesellschaftlicher Decenz höchst graziös ausnahm. Sie konnte stärkere Dinge sagen als manche Andere, denn sie klangen aus ihrem Munde und begleitet von ihrer sonstigen Haltung gar nicht stark, sondern nur pikant, und sie sagte feine Dinge höchst ausdrucksvoll, weil man empfand, daß sie ganz genau wußte, was sie sagte. Ihre gesellschaftliche Bildung wußte Alles passend einzuführen.

Als ich sie 1845 das erstemal sah — sie spielte die Floretta in der „Donna Diana" — da hat sie mich wunderlich gefoppt oder doch verwirrt. Zu der hübschen Figur und der lebhaften Physiognomie mit klugen Augen, schönen Zähnen und Händen hatte ihr die Natur ein schmales Stimmorgan gegeben, welches ein wenig auffiel. Damals wenigstens — es hat sich später mehr gefüllt — in dieser wortarmen Rolle meldete es sich spitz und scharf. Es frappirte mich, und nach der ersten Scene dachte ich: das ist entweder ein curioses Persönchen, oder es ist eine sehr gute Schauspielerin! Am Schlusse des Stückes hielt ich sie für eine sehr gute Schauspielerin.

Sie hatte in einem ganz anderen Sinne Geist als Fräulein Goßmann. Bei dieser erschien die geistige Kraft à la sauvage, brüsk herausfordernd; bei Louise Neumann erschien diese Kraft leiser, vorsichtiger, und erst, wenn sie des Terrains sicher war, wagte sie einen Sprung. Nur gerade so weit, als absolut nothwendig war, und ihr schallendes Gelächter drückte den Stempel darauf, daß Alles harmlos gemeint wäre. Sie lachte vortrefflich. Kurz, das begabte Naturell war breiter und weicher in ihr, als bei Fräulein Goßmann, und die gesellige Zurückhaltung oder Ausgleichung war

stets zur Hand, während der humoristische Geist der Goßmann ohne Rückhalt vorbrach.

Diese sieben ersten Jahre meiner Direction, die Werbung um Lea, war sie mir die getreueste und feinste weibliche Hilfe. Sie rieth und warnte grundehrlich. Immer bescheiden, immer mehr fragend als sagend, eigentlich immer naiv. Bei aller Weltklugheit blieb ihre Seele in allen Dingen naiv; eine unschätzbare Eigenschaft an einer Frau. Ueber Literatur, über Stücke, über Menschen, wenn sie noch so genau unterrichtet war, sprach sie nie mit der Bestimmtheit eines Kenners, nie apodiktisch. Auch da fragte sie stets: Ist dies nicht bei aller Vortrefflichkeit, die ich nicht verstehe, doch von zweifelhaftem Werthe? Oder umgekehrt: Ist dies nicht bei allem Tadel, den es erfahren, doch recht beachtenswerth? Sie mochte nie entscheiden, auch ihr Urtheil wollte jung bleiben und belehrbar — ein naives Mädchen.

Wie sträubte sie sich, aus ihrem engen Rollenkreise herauszugehen! Der bare Gegensatz zu Dawison und Seebach. Und doch mußte ich sie dazu drängen. Ich hatte eigentlich keine andere Lustspiel-Liebhaberin, und gerade ihr Wesen war ja vorzugsweise geeignet, die Lustspiel-Liebhaberin darzustellen auf einem Theater, welches einfache Natürlichkeit zum Ausgangspunkte der Darstellung nimmt. Eben weil Nichts, auch nicht Eitelkeit oder Ehrgeiz, sie aus der einfachen Natürlichkeit hinaustreiben konnte, eben deßhalb war sie ja wie berufen, die Erweiterung ihres Rollenkreises anzustreben. Die Garantie war ja eben vorhanden, daß dies nur in folgerichtiger Weise geschehen würde und daß sie nirgends in die Wahl falscher Mittel verfallen könnte. Mißtrauen in ihre Kraft, Zweifel an ihrer Begabung kamen bei jeder neuen Rolle, welche nicht blos naiv war, in Rede; s i e nämlich brachte das in Rede, und alle Wendungen wurden erwogen wie auf einer Goldwage. „Doctor, das kann ich nicht!" war das dritte Wort, und dabei zeigte sie von Rolle zu Rolle, daß sie viel mehr konnte, als sie sich

zugetraut. Wie schön spielte sie die Priska in den „Krisen", welche einen sentimentalen Proceß durchzumachen hat, obwohl sie gemeint hatte, gerade der stünde ihr nicht zu Gesichte. Wie Treffliches leistete sie in der „Königin von Navarra", die ihr schrecklich war. Und hier hatte sie auch Recht mit ihrem Schrecken; hier kamen Grenzpflöcke, welche sie nicht überschreiten konnte. Theils in der Sache selbst, welche stärkere Ausdrucksmittel verlangt, als sie besaß, theils in der nicht eben organischen Führung der Rolle, welcher Virtuosenzüge angeheftet sind. Das Declamiren mit politischer Beweisführung vor Kaiser Karl war für Louise Neumann eine künstliche Zumuthung, über welche wir bei der Probe viel gelacht haben. Sie lachte mit, aber sie hatte die schönste Lust, darüber zu weinen, und sie schalt mich mit Recht, daß ich sie in Wildnisse führe, in denen sie nicht durchkomme! Namentlich das enge Organ behinderte sie. Und dennoch ist ihr der größere Theil der Rolle nie mehr nachgespielt worden, und das Stück hat mit ihr den angenehmen Mittelpunkt verloren. Es wurde ihr ganz erreichbar, die naive Schalkhaftigkeit des naiven Mädchens zur listigen Spiegelfechterei der vornehmen Dame zu steigern.

Und all' diese anmuthigen Studien sollten plötzlich ein Ende nehmen! Anmuthig, weil sie so gesund entstanden. Sie begannen mit den einfachsten Fragen wie bei Kindern. Bekanntlich fragen Kinder so schwer, daß der Weiseste in Verlegenheit kommt und sich Rechenschaft geben muß von Dingen, die sich von selbst verstehen sollen und sich doch gar nicht von selbst verstehen. Gerade solche Fragen, aus naivem Grunde aufsteigend, sind ein Segen bei Kunststudien — sie schützen vor Hohlheit und unwahrer Täuschung.

All dies Grundelement guter Komödie im Burgtheater schien mir verloren zu gehen mit dem Ausscheiden einer Louise Neumann — ach, es waren traurige Tage, als sie ihre letzten Rollen spielte,

und als sie zum ersten- und letztenmale vortrat, um persönlich zum Publicum zu sprechen und Abschied zu nehmen!

Eines der echtesten, der liebsten Blätter in der Geschichte des Burgtheaters war vollgeschrieben und mußte umgewendet werden. Und wir haben's doch getragen, aber fragt uns nur nicht, wie?!

XXV.

Die Ehebündnisse, welche uns die besten Liebhaberinnen entzogen, machten doch nur uns unglücklich und machten wenigstens die Liebhaberinnen glücklich. Um diese Zeit aber schürzte sich unter unseren Augen das Bündniß einer unserer Damen, welches uns und auch diese Dame unglücklich machen sollte. Und was noch schlimmer: wir hätten's wohl verhindern können.

Ich fand am Burgtheater ein weibliches Talent ersten Ranges, und freute mich königlich auf dessen mannigfaltige Entwicklung, welche mir vor Augen schwebte. Es hieß Mathilde Wildauer. Wie herkömmlich war sie lange in ausdruckslosen Liebhaberinnen hingehalten worden, ihr Talent für komische Charakteristik war aber endlich doch durchgebrochen. In einem localen Vaudeville namentlich, also in einer für das Burgtheater ungesetzlichen Gattung, „Das Versprechen hinter'm Herd" geheißen, hatte Fräulein Wildauer eine Darstellungskraft niederländischen Genres entwickelt, welche auf dem ganzen deutschen Theater nicht ihres Gleichen hatte. Jedermann mußte diese Leistung classisch nennen. Auf diesem Grunde erbaute ich meine Schlösser, welche Wildauer heißen sollten. Rollen, welche ich ihr gab, wie die Katharina in der „Widerspenstigen", wie das Kammermädchen in der „Mördergrube", bestätigten nach verschiedenen Seiten meine Hoffnung vollständig: es stand ein komisches Talent vor uns von echtestem, gesundestem Ursprunge, von künstlerischer Kraft, von weit aussehender Dauer. Denn es zeigte sich

von so unbefangenem Sinne in Bezug auf äußere Erscheinung, es kleidete sich als Nanderl so unbekümmert um modischen Reiz, daß die Laufbahn in's Fach der komischen Alten ausgesteckt vor uns lag, wie Signalstangen über Feld und Thal die Richtung einer Eisenbahn feststellen.

Die charakteristischen Farben, welche sie wählte, waren wohl noch etwas zu gleichartig, Trotz, brüskes Schmollen, trockene Ironie, Zurückziehen der komischen Wirkung in einen engen Verstandeswinkel kehrten noch ein wenig stereotyp wieder, aber als Farben selbst waren sie sehr tüchtig, und Fräulein Wildauer war von gewecktestem künstlerischen Verstande: einmal in die Schaffung solcher Charaktere consequent eingeführt, hätte sie ohne Zweifel neue Farben und eine neue Mischung derselben zu Stande gebracht. Ich bin gründlich überzeugt, daß eine classische Kraft und alles Zeug zu einer classischen Künstlerin in ihr vorhanden war. Und sie wurde uns entzogen, wurde sich entzogen durch eine Liebschaft mit der Musika. Sie wollte durchaus singen. Leider konnte sie es auch, und leider that ihr meine Behörde, welche auch Behörde des Operntheaters war, allen Willen. Ich mochte einsprechen so viel ich wollte, ich mochte beweisen so oft ich wollte, daß man nicht zween Herren dienen könnte, daß ihr großes Talent für's Burgtheater verloren ginge, ohne daß wahrscheinlich etwas gleich Bedeutendes für die Oper entstünde — ich wurde abgewiesen. Und so entstand, was entstehen mußte. Sie begnügte sich auch in der Oper nicht mit dem Kreise, welchen ihr starkes Talent beleben konnte, sie wurde ganz Primadonna, erschöpfte sich in einer Richtung, welche nicht ihr natürliches Fach war, welche sie also auch übermäßig anstrengte, und zog sich endlich noch in frischem Lebensalter ganz von der Bühne zurück, weil naturgemäß Enttäuschungen für sie eintraten in einer Kunst, welche sie nur mit Anstrengung erlernen, nur mit Anstrengung üben konnte. Das, was ihr leicht war, was ihr von selbst zufiel, was ihr vortrefflich gelang, was ihr

bis zu hohem Alter treu geblieben wäre, was ihr einen unvergänglichen Künstlernamen erworben hätte, das achtete sie gering und warf sie endlich mit dem mühsam Errungenen in den Abgrund. Damit wir das Nachsehen doppelt schmerzhaft hätten, wurde auch noch der Burgtheatercasse die Pension zugetheilt dafür, daß wir die Schauspielerin über ein Jahrzehnt völlig entbehrt und an die Oper abgetreten hatten. Ein volles Bild schädlichen Protectionswesens und einer Verwaltung, welche außerhalb artistischer Grundsätze über artistische Kräfte verfügt. Der Kunstverlust ist in diesem Falle schreiend.

Eigentlich habe ich mich immer damit getröstet, ja ich tröste mich noch damit, daß dieser Verlust nicht unwiderruflich sei. Jeden Tag kann Fräulein Wildauer wieder eintreten in's Burgtheater. Eine kundige Direction und das ganze Publicum werden sie mit Jubel aufnehmen, und sie kann die unterbrochene Laufbahn einer charakteristisch komischen Schauspielerin fortsetzen, ja mit gereifter Einsicht sie zu einem glänzenden Ziele führen. Sie ist in ihrer Gesundheit angegriffen, leider! Aber sie beherrscht alle Mittel für dies Schauspielfach mit größter Leichtigkeit, es wird sie das erneute Wirken im Schauspiele nicht überanstrengen, und die Genugthuung, welche sie in ihrer echten Kunst erleben wird, kann ihr Nervenleben kräftigen. Sie ist hypochondrisch, nun — unsere besten Komiker waren und sind hypochondrisch und erfrischen außer uns auch sich selbst durch den Humor, welchen die Kunst befreit vom engen Gefängnisse der Einsamkeit. Die Wirkung auf der Scene sprengt solche Gefängnißthüren — Mathilde Wildauer möge dies lesen und sich herzhaft entschließen!

An neuen Stücken brachte diese Zeit „Graf Essex" von Laube, „Klytämnestra" von Tempeltey, „Iphigenie in Delphi" von Halm, drei Trauerspiele. Die gleichzeitigen Lustspiel-Neuigkeiten waren unbedeutend. Ja, auch das neue Frühjahr — 1857 — brachte zunächst wieder zwei Trauerspiele, „Sophonisbe" von Hersch und

„Brutus und sein Haus" von Roderich Anschütz. Dann erst kehrten heitere Schauspiele ein, und zwei von ihnen wurden dauernd eingebürgert: „Die Grille" von Frau Birch-Pfeiffer und eine Bearbeitung nach dem Französischen, „Die Biedermänner".

Von den Trauerspielen ist „Graf Essex" am Leben geblieben. Es steht mir über das Stück kein Urtheil zu. Ich habe auch kaum die unbefangene Einsicht und empfinde keinen besonderen Drang, den Tadel zu entwickeln, welchen es verdient.

„Klytämnestra", von Tempeltey, fand eine originell günstige Aufnahme. Der Verfasser, ein junger Mann aus Berlin, hatte die vorliegenden griechischen Bausteine mit glücklichem Talente aufgeschichtet und das, was wir ein „Architekturstück" nennen, mit frischem Sinne belebt. Solche Architekturstücke bewerkstelligen ihr Gerüst mit historisch bekannten Vorgängen und Leidenschaften, und führen den Bau zu Ende in überkommenem Style. Wenn ihr Baumeister nicht ein Talent ersten Ranges ist, so ist keine Dauer zu erwarten von dieser Form. Sie sind zu classischer Uebung da, und jenem ersten Abende der „Klytämnestra" kam ein besonderer Impuls zu Hilfe. Der junge Dichter, welcher nach den Actschlüssen vor dem Publicum erschien, machte persönlich einen gar lebendigen, angenehmen Eindruck, und man sah es ihm an, daß der Erfolg sein Herz schwellte wie eine Liebesgabe. So wollte man ihn wiedersehen und rief ihn nach jedem Actschlusse. Dazu gesellte sich ein curioses Ereigniß. Agamemnon, nur am Schlusse des Actes erscheinend, stürzte krank zusammen; eine Ohnmacht überfiel Herrn Wagner. Das Stück, kaum angefangen, konnte nicht weitergespielt werden. Was thun? Es war ein Laufen und Fragen und Schreien ohnegleichen. Ich stand rathlos in dem Getümmel, sollte befehlen und wartete selbst. Vielleicht erholt sich Agamemnon? Nein. Vielleicht giebt seine Rolle einen Fingerzeig? Ja. Die Rolle war sehr kurz. Sie hatte nur noch eine Scene Erzählung. Wäre das

nicht auch ohne Wagner zu bewerkstelligen? Die ganze Stimmung im Publicum und auf der Bühne hatte durch den jungen, lebenslustigen Dichter etwas Studentisches. Er stand ganz erstaunt da in dem Tumulte und verspeiste Eis; es schien ihm ganz unmöglich, daß sein Stück schon am Anfange zu Ende sein sollte. Unmöglich! Es wird sich schon was ereignen. So kam man auf studentische Gedanken. Lußberger stand neben mir und bestärkte mich in der dreisten Idee, welche mir aufstieg. Sie ging dahin, daß die ruhige Scene des Agamemnon von einem anderen Schauspieler gelesen werden könnte. Man schreit. Im Frack? Nein, in Agamemnon's Costüm. Wer? — Herr Rettich liest sehr gut vom Blatte, seine Frau spielt die Hauptrolle, er kennt das Stück, er ist oben in der Loge, vielleicht übernimmt er die seltene Aufgabe? — Nach einigem Sträuben übernimmt er sie wirklich, kleidet sich rasch, läßt sich dabei die Rolle vorlesen, liest sie dann selbst noch einmal und steht in kurzer Frist da und ist bereit. Der Regisseur kündigt dem Publicum an, welcher Ausweg erwählt worden sei, um es nicht unverrichteter Dinge heimzuschicken, und das Publicum applaudirt. Der Vorhang geht wieder auf, und Agamemnon sitzt da und macht seine Mittheilung über den trojanischen Krieg, indem er ein kleines Papierheft zu Rathe zieht, offenbar Notizen aus dem Feldlager. Herr Rettich machte das sehr geschickt, und wer nicht hinsah oder wer kurzsichtig war, der fand gar nichts Auffallendes. Mit Beifall ging er ab, um hinter der Scene ermordet zu werden. Letzteres machte gar keine Schwierigkeit, und sein Schrei hinter der Coulisse war auch für Weitsichtige überzeugend. Kurz, die Vorstellung rollte in gutem Geleise weiter bis zum Ende; der junge Dichter stürmte dankſagend hervor nach jedem Acte, es war ein glänzender Erfolg. Die störende Episode hatte das Interesse eher erhöht als vermindert.

Die Wiederholungen gefielen auch, nur wurde das Häuflein Zuschauer für die griechische Mythe immer dünner, und die sprühende

Fackel löschte allmälig ganz aus. Es war eben nur eine Fackel, wie das herkömmlich ist bei Architekturstücken.

Den nächsten Stoff suchte Tempeltey im deutschen Mittelalter, und er wußte ihn nicht aufführbar zu gestalten. In der „Klytämnestra" war enge, strenge dramatische Fassung; hier war loses Auseinander, Mangel an dramatischer Composition. Dies ist das Geheimniß der Architekturstücke und ihres scheinbaren Lebens: Bausteine und Riß liegen vor, das fügt sich auch mit mäßigem Talente. Kommt derselbe Dichter aber hinaus in die freie Romantik, da fehlen alle die vorgezeichneten Linien und die ausfüllenden Werkstücke, und die Verirrung in romantische Wildniß tritt ein, die auf dem Theater Untergang heißt.

Mahnt doch ein ganz neues Beispiel daran: Lindner, der Verfasser von „Brutus und Collatinus", zeigt eine so bedeutende Kraft in Ausbeutung des römischen Stoffes und der ihm innewohnenden Gedanken; er geht aber mit seinem zweiten Stück ebenfalls in unser romantisches Mittelalter und — verliert ebenfalls den dramatischen Halt.

Hoffentlich belehrt ihn diese Erfahrung. Und so scheint es nach der Notiz: sein dritter Stoff sei Katharina von Rußland. Diese Wahl würde beweisen, daß er ein Bedürfniß der Concentration empfunden. Tempeltey aber hat geschwiegen seit seinem „Ritte ins alte romantische Land". Doch nein! er hat noch eine Studie im Iffland'schen Genre gebracht, welche als Weg beachtenswerth, als Stück nicht mächtig genug war.

Es folgte bei uns „Iphigenie in Delphi" von Friedrich Halm. Auch dies Drama greift nach den Vortheilen des Architekturstückes, für welches Charaktere und Handlung längst aufgebaut sind durch Tradition. Da ist der Zweifel ausgeschlossen, und eine gewisse Weihe kommt entgegen; es handelt sich nur um ein Mehr oder Minder der Kunstfertigkeit. Ist diese classisch groß, wie bei Goethe's „Iphigenie", so bewahrt die Nation solche Arbeit in ihrer Literatur und, wenn irgend möglich, auch auf ihrem Theater als ein schätz=

bares Kleinod. Nicht zum Hausgebrauche, nur für die Festtage und vorzugsweise zum edlen Beispiele. Das große Publicum erfährt Nichts davon, die Arbeit ist zu vornehm, weil zu fern in Stoff und Gedanken. Die Gebildeten aber laben sich daran, die geschlechtslose Schönheit verehrend. Just die Geschlechtslosigkeit ist solchen Werken eigen; denn sie sind nicht gezeugt, sie sind erworben durch das Studium des Schönen.

Ist für diese Architekturstücke die Kraft nicht classisch groß, dann werden sie Schul-Exercitien. Ist die Kraft, wenn auch für Classicität nicht ausreichend, doch von formeller Schönheit gehoben, dann haben solche Stücke immerhin einen ästhetischen Werth für ein gutes Theater. Sie bieten edle Studien für das Publicum und für die Schauspieler.

Ein solches Stück ist diese „Iphigenie in Delphi", und in solcher Beziehung gehört sie zum Werthvollsten, was Halm geschrieben. Es fehlt ihr wohl zur classischen Größe der letzte Stempel, weil dem Verfasser die innere Macht eines bedeutenden Menschen fehlt, aber das Talent des Verfassers rückt sie doch in der Anmuth ihrer Fassung ziemlich hoch hinauf.

Bei solchem Stoffe thut auch das weniger Eintrag, was bei den anderen Halm'schen Stücken der Begriff „Komödie" Abschwächendes mit sich bringt. An den Stoff der so entfernten griechischen Mythe legen wir nicht den Maßstab lebensvoller Wahrheit; wir haben es ja mit Geschöpfen zu thun, welche unserem menschlichen Bedürfnisse weit entrückt sind. Sie verkehren mit Halbgöttern und Göttern, das Ganze ruht über oder doch außer unserem Lebenskreise, aus welchem das Drama auf unserer Bühne erwachsen soll, um uns echt zu treffen. Die schöne Form ist also hier von entscheidender Wichtigkeit, und Halm hat sein Talent schöner Form in dieser „Iphigenie" am wohlthuendsten entwickelt. Und gerade für diese verdienstliche Arbeit hat er am wenigsten Dank geerntet. Die Theilnahme des Publicums zeigte sich in geringem Maße, das Stück ver-

schwand nach vier Vorstellungen. Ich hätte es gern alle Jahre wieder gebracht, aber es trug seinen Todeskeim in der Besetzung. Wie immer hatte der Dichter die mächtigste Rolle, die der Elektra, für Frau Rettich bestimmt, und gerade solche Rollen waren die gefährlichsten für diese Schauspielerin. Griechische Welt mit ihrer unabweislichen Anforderung schöner Bewegung, und heftige Leidenschaft dazu, welche zu heftiger Bewegung trieb — das waren die schlimmsten Klippen für Julie Rettich. Das Verständniß ihrer Aufgabe führte sie zu allen Consequenzen der Aufgabe, und so entstand das Aeußerste von kalter Leidenschaft, die nur vom Verstande zum Verstande sprach, und so entstand eine Action des Körpers, welche den Augen wehe that. Ihr Gebahren mit der Axt wirkte zerstörend auf die richtigsten Intentionen des Dichters. Fräulein Wolter könnte für diese Rolle ausgebildet werden, und dann wäre eine Wiederaufnahme des Stückes recht sehr anzurathen.

1857 setzte, wie gesagt, die Architekturstücke fort. Zuerst kam „Sophonisbe" von Hersch. Dieser Stoff ist einer der reichhaltigsten in der überlieferten tragischen Architektur. Jeder poetische Wandersmann erweckt mit einer „Sophonisbe" trügerische Hoffnungen, und wie viele solche Wandersmänner kehren ein auf der deutschen Bühne!

Hersch ist durch ein zweites Stück, „Anneliese", ein Jahr später allgemeiner bekannt geworden. Es hat in Norddeutschland, wohl zum Theil durch Erinnerung an den alten Dessauer, Glück gemacht und hat sich nur im Burgtheater zu dünn erwiesen. Fräulein Goßmann genügte auch bei uns der Hauptrolle nicht ganz, wie pikant sie Einzelnes spielte. Man sah an solchen Rollen, daß ihr Wesen doch nicht Fülle genug hatte, um ein Stück zu tragen, welches in der Hauptfigur die vollen Eigenschaften eines weiblichen Wesens brauchte, voll in der heitern wie in der sentimentalen Kraft. Ihre innere Structur erwies sich bei solchen Hauptproben immer ein wenig splitterhaft.

In dieser „Sophonisbe" hätte Niemand die ältere Schwester

einer „Anneliese“ vermuthet. Sie war ganz ernsthaft in ihrer Architektur, und einmal im Zuge mit dieser dramatischen Gattung — es gab eben augenblicklich keine andere! — hatte ich sie meiner Behörde eingereicht wie eine Nothwendigkeit des Tages.

Mein Chef, welchem die Censur der Stücke oblag, war um jene Zeit durch ein Augenleiden am Lesen verhindert, war aber sehr pflichtgetreu und fühlte sich gepeinigt, die Erledigung eines Stückes verzögern zu müssen. Er ließ sich also vorlesen, und ausnahmsweise verrichtete ich einmal dieses Amt bei zwei Stücken, die ich rasch befördert sehen wollte. Das eine war jene „Sophonisbe“, das andere eine Bearbeitung der „Faux bons hommes“.

Zum Vorlesen sind diese dramatischen „Architekturen“ am besten geeignet. Man kennt den Riß, man kennt die Bausteine, man folgt dem Aufbau mit Leichtigkeit, und die sogenannte „schöne Sprache“ thut das Uebrige. Unter „schöner Sprache“ hatte sich in unsere poetische Dramatik ein hohles Versewesen eingeschlichen, welches abgenützte Gedanken anspruchsvoll vorträgt und durchschnittlich des eigenen Tones und Charakters entbehrt — eine poetische Jahrmarktswaare für die nur äußerlich theilnehmende Partie des Publicums. Dieser verschwommene Geschmack ist in den letzten zehn Jahren allmälig außer Credit gekommen im Burgtheater.

Nun, ich las denn die afrikanische „Sophonisbe“ mit aller nur erreichbaren Hingebung, und das Stück fand vollständigen Beifall. Solche Gattung von Stücken ist älteren Besuchern des Burgtheaters aus vornehmen Kreisen wie der Kuhreigen, welcher an poetisch geheißene Zeit der Jugend gemahnt. Die Leidenschaften bewegen sich höflich im Geleise altgewohnter Art, kein sträflicher Gedanke erinnert an das Treiben der Gegenwart, es ist durchweg ein angenehmes Spiel unverfänglicher Aufregung, für welches ein Hoftheater da sein sollte.

Mein Chef war in manchen Punkten seiner Geschmacksrichtung weiter als sein Vorgänger, Graf Moritz Dietrichstein, welcher den

regelmäßigen Klingklang solcher dramatischen Architektur höchlichst verehrte; aber für solche unverfängliche Stücke aus der Vorzeit, welche auch nicht die kleinste Wunde des Tages berührten, hegte auch er eine natürliche Vorliebe. Eine natürliche, weil der Standpunkt dieser Herren ganz ihrer Stellung gemäß conservativ sein muß, wenn ihnen nicht ein besonders lebhafter Geist das Bedürfniß entwickelt, irgendwie schöpferisch vorzugehen. Am Ende ist es ja auch in der Ordnung, wenn einmal zwei Directionen walten, daß die schöpferischen Ideen von der artistischen Direction ausgehen müssen, und daß die Milderung und Mäßigung der oberen Direction zusteht, wie im englischen Unter- und Oberhause. Das ist ganz in der Ordnung, wenn nur das Unterhaus wirklich schöpferisch vorgeht und wenn nur das Oberhaus wirklich nur mäßigend ausgleicht.

Am zweiten Abende las ich „Die Biedermänner" und fiel gänzlich durch. Schon in der Mitte des Stückes hieß es: Hören Sie auf! Das ist nicht auszuhalten, und dergleichen hält auch das Publicum des Burgtheaters nicht aus.

Nun kommt die Aufführung, dies unberechenbare Ereigniß, welches die Vorlesung so oft verspottet. „Sophonisbe" ging mit Mann und Maus zu Grunde. Die damalige tragische Liebhaberin, Frau Würzburg-Gabillon, beförderte die Afrikanerin mit Siebenmeilenstiefeln in den Acheron hinab. Jedes Rollenfach verlangt eben bestimmte Eigenschaften, welche durch das Talent wirksam gemacht werden. Eine unerläßliche Eigenschaft der tragischen Liebhaberin ist ein edles Gefühl, welches von ihr ausströmt wie der Hauch des Herzens. Wo dies fehlt, sind alle Kunststücke vergebens; die echte, liebevolle Milde des Herzens läßt sich absolut nicht künstlich nachmachen. Ein Poet, dem sie fehlt, kann kein rührendes Trauerspiel schreiben; eine Schauspielerin, der sie fehlt, muß alle Aufgaben vermeiden, welche die Thräne erwecken sollen.

Ich vermied stets ästhetische Recriminationen vor meiner Behörde. Sie erbittern nur und nützen doch zu Nichts für die Zukunft.

Jeder von uns kann nur das werden, wozu er die Anlage hat, und wie oft irrte ich selbst in den Punkten, welche ich officiell verstehen sollte. Kein Wort also vor meinem Chef über das acherontische Schicksal der „Sophonisbe"! Aber die nachträgliche Niederlage wollte ich doch ausnützen für die vorläufige Niederlage meiner „Biedermänner". Ich erzählte also, daß ich an diesen „Biedermännern" geändert und daß ich namentlich die Hauptfigur für Beckmann ausgearbeitet hätte. Ich wollte nicht verlangen, daß das Stück nochmals gelesen würde, aber ich könnte versichern, daß eigentliche Censurbedenken in solchem Lustspiele nicht vorhanden wären. Die ästhetischen Bedenken bäte ich sämmtlich auf mein Haupt zu laden.

Ich hatte in Wahrheit die Rolle für Beckmann ausgearbeitet. Uebertragungen aus fremder National-Literatur erheischen für das Theater diejenigen Aenderungen, welche dem Publicum das durchaus Fremde in Gesinnung und Geschmack näherrücken. Nur dadurch kann man auf der Scene acclimatisiren. Der Weg, welchen damals französische Lustspieldichter einschlugen — Barrière und Sardou an der Spitze —, indem sie scharf geschnittene Charaktere in erste Linie stellten, war ja doch für uns annehmbar, die wir die größte Schwierigkeit bei französischen Stücken in leichtfertiger oder unmoralischer Handlung finden. Die Charaktere können wir so modelliren, daß sie das Abstoßende der Fremdartigkeit verlieren. Und zu solcher Ausführung war Beckmann sehr geeignet. Seine komische Atmosphäre vertrieb aus den Rollen die widerwärtigen Miasmen, wenn man ihm in der Bearbeitung entgegenkam. In diesem Sinne hatte ich Péponnet, die Hauptfigur der „Biedermänner", ihres fremdartigen Charakters zu entkleiden gesucht.

Kurz, das Schicksal der „Sophonisbe" trug mir die Zulassung der „Biedermänner" ein. Bekanntlich wurden sie ein unverwüstliches Repertoirestück, und Jedermann kennt sie. Wer kennt „Sophonisbe"?!

XXVI.

Das letzte jener Architekturstücke, „Brutus und sein Haus", von Roderich Anschütz, welches der „Sophonisbe" auf dem Fuße folgte, kann sich dieser Einreihung in eine herkömmliche Kategorie am ersten entziehen. Es ist am selbstständigsten componirt und hält sich am freiesten von überlieferten Formen und Gedanken. Roderich Anschütz arbeitet ersichtlich aus eigenen dramatisch-theatralischen Gedanken und verdient deßhalb größere Aufmerksamkeit, als ihm bisher gewährt worden ist. Schon diesem römischen Stücke sah man an, daß der Verfasser aus sich heraus schaffen gewollt, und es fand sich auch eine Scene vor, welche — mehr im romantischen Sinne — ganz neu hervorsprang zwischen den Quaderstein-Verhältnissen der römischen Urgeschichte.

Roderich Anschütz ist ein Sohn unseres berühmten Schauspielers Heinrich Anschütz; er ist aufgewachsen in praktischer Kenntniß der Theater-Anforderungen, und das verleugnen seine Stücke nicht, wenn sie sich auch, wie hier, im alten Rom den Schauplatz suchen.

Der Brutus in diesem Stücke ist der ältere Brutus, ist Junius Brutus, welcher die Tarquinier verjagt und die römische Republik gründet. Sein „Haus" sind seine Söhne, welche sich mit den Tarquiniern gegen Rom verschwören, gegen das Rom des eigenen Vaters. Der Herzpunkt des Stückes ist also die grausame Lage eines Vaters, welcher sein Vaterherz opfern soll, um seinem poli-

tischen Herzen zu genügen. Er soll befehlen, daß man seine Söhne hinrichte. — Dies bleibt für uns ewig eine peinliche und unnatürliche Frage, und weil sie unnatürlich und peinlich, kann sie, meines Erachtens, von der Kunst nicht gelöst werden und sollte unaufgeworfen bleiben für die Kunst.

Im ersten Monate nach einer Revolution, welche einen neuen Staat gegründet und das ganze Leben der Bürger auf die Geltung der Staatsform zusammengedrängt hat, da mag diese Brutus-Rolle im Theater Zustimmung finden. Schon im zweiten Monate nicht mehr. Da drängt das Menschenthum sich schon wieder hervor und räumt dem Staatsthume nicht mehr ein, daß die Verleugnung des natürlichsten Gefühles schön erscheinen könne. Nothwendig vielleicht, aber nicht schön. Und das blos Nothwendige ist keine Aufgabe für die Kunst. In letzter Spitze muß doch Alles, was die Kunst hervorbringt, ein Element des Wohlthuenden in sich tragen, und wie soll das erreicht werden, wenn das Herz schreiend Nein sagt zu dem, was ihm vorgestellt wird? Namentlich wenn die Vorstellung auf der Bühne geschieht, wo das Herz viel unmittelbarer berührt wird, als bei jeder anderen Kunst.

Die Statue des von Schlangen umrungenen Laokoon mag Gegenstand des künstlerischen Streites sein, und ein strenger Sinn wie Lessing's mag dafür geistvoll eintreten in den Streit — aber eine Statue appellirt auch ganz anders an unseren Geschmack, als ein Theaterstück. Die schönen Linien, die Hauptaufgabe der Statue, können uns günstig anmuthen trotz des grausamen Schmerzes, welcher den gepeinigten Mann zerwühlt — bei dem gemarterten Menschen auf der Bühne sind schöne Linien der äußeren Erscheinung nicht der wichtigste Gesichtspunkt. Wenn auf der Bühne das moralische Leiden nur peinvoll und martervoll ist, da wenden wir uns ab, weil wir auch nur peinvoll und martervoll berührt werden.

Wie talentvoll auch Roderich Anschütz die alten Steine fester Gedanken und Vorfälle bewegt hatte durch den lebensvollen Hauch

einiger Scenen, er konnte dadurch die Mißlichkeit des Themas nicht vergessen machen. Und das fragliche Vaterthum im Stücke schlug ihm bei der Darstellung noch eine besondere Wunde. Naturgemäß versagte der Vater Anschütz, welcher den Brutus spielte, dem dichterischen Sohne Anschütz. Diese unnatürliche, blos politische Grausamkeit lag gar nicht im Wesen des alten Schauspielers; man sah, daß diese Brutus-Darstellung ein Ergebniß des Schulstudiums war, aber mit der freien Künstlerkraft eines vorzugsweise bürgerlichen und milden Darstellers Nichts zu schaffen hatte.

Da fehlte es denn nicht an Applaus, aber es war sogenannter Familien-Applaus im guten Sinne des Wortes, und es fehlte an wahrer Theilnahme, also auch bald an Zuschauern.

Roderich Anschütz hat später den bereit liegenden Werkstücken des Architektur-Dramas gänzlich entsagt und eine „Johanna Gray" wie einen „Kunz von Kaufung" gebracht, Productionen, welche beide der Rede werth sind, obwohl die zweite gleich beim Auftauchen unterging. — Das geht wohl so, wenn eine neue Absicht nicht gleich beim ersten Wurfe vollständig gelingt. Das Neue muß Glück haben, sonst wird es nach den Maßstäben des Alten wohlfeil verurtheilt.

Roderich Anschütz wollte einen historisch populären Stoff, den sächsischen Prinzenraub, auch populär dramatisiren — ein Plan, welcher ja den mechanisch in Jamben einherstolzirenden historischen Stücken weit vorzuziehen ist. Die Hauptwendung des Stückes aber, die Gefangennahme des Kunz, war nicht besonders gerathen und sprach nicht an. Dadurch wurde das Ganze niedergerissen. Denn das Populäre wohnt immer dicht neben dem Alltäglichen und gar nicht weit vom Gemeinen. Wenn dem Populären also der ganz treffende Ton an entscheidender Stelle versagt, dann ist es kläglich verloren, da Niemand so gering sein will, Alltägliches annehmbar zu finden. — Trotzdem war die Intention des Dichters lobenswerth, und da er mit der Theaterwirkung wohlvertraut ist, so sollte

er seine Thätigkeit für die Bühne nicht einstellen, wie er seit jener Zeit gethan. Denn auch seine „Johanna Gray" unterschied sich vortheilhaft von den üblichen historischen Stücken. Sie war nicht ohne eigenthümliche Charakteristik und nicht ohne intime Züge. Unsere Darstellung konnte ihr aber leider nicht die nöthige Förderung bieten, denn nach Abgang des Fräulein Seebach war unsere untragische Sophonisbe auch unsere Johanna Gray.

Die völlig modernen „Biedermänner" gingen wie über Ruinen lachend über all jene Architekturstücke hinweg, und lachend ging das Publicum mit ihnen wochenlang, monatelang. Ein greller Sieg des Interesses, welches im Reize der Gegenwart liegt.

Und gerade dies wird von deutscher Theaterkritik am vielfachsten verkannt. Sie behandelt geringschätzig, was sich auf der Bühne mit der Gegenwart beschäftigt, und verliert dadurch die wichtigste Gelegenheit, dem Theater zu nützen. Brutus ist ihr interessanter als Doctor Fischer. Auf dem Theater und beim Theater-Publicum ist's umgekehrt. Ein Theater hat die größte Macht darin, daß es die Gegenwart ansprechend darstellt. Dadurch gewinnt es das größte Publicum, dadurch nöthigt es seine Schauspieler zur Wahrheit und sein Publicum zur Würdigung wahrhaftigen Spieles. Denn bei den Stoffen der Gegenwart sind alle Zuschauer bis auf einen gewissen Grad urtheilsfähig: ob das, was dargestellt wird und wie es dargestellt wird, richtig und treffend sei. Und von der Gegenwart ausgehend, führt ein Theater in richtiger Folge und aufsteigender Reihe sein Publicum und seine Schauspieler natürlich und gesund zu ferner liegenden Aufgaben wie zu höher liegenden Aufgaben. Ein so herangebildetes Publicum und so heraufgezogene Schauspieler gehen an ein historisches Schauspiel einfach und ehrlich. Da ist ein verbildetes Pathos und ein verkünstelter Styl nicht mehr möglich, da erfolgt die nothwendige Steigerung des Vortrages und Styles in organischer Weise, sie erfolgt unserem Bildungsstandpunkte angemessen, und das ganze

Theater bewahrt sich den Ton der Wahrhaftigkeit, mit diesem Tone aber die einzig treffende und dauernde Macht.

Auf den deutschen Theatern hat man seit Jahrzehnten den umgekehrten Weg verfolgt, und gerade dadurch hat man das deutsche Theater gefährlich beschädigt.

Das Schauspiel der Gegenwart, das heutige Stück, nenne man's Conversationsstück, Gesellschaftsstück oder sonstwie, ist namentlich auf den deutschen Hoftheatern als etwas Triviales vernachlässigt worden, und gerade dadurch hat man die lebensvolle Theilnahme des Publicums verloren, hat man die Bildung der Schauspieler verwirrt und insbesondere die Schauspieler zu gespreizter Unnatur verleitet. Ein gelangweiltes Publicum und manierirte Schauspieler sind aber der Verfall des Theaters.

Einige junge Kritiker in den deutschen Residenzstädten wissen heute noch nicht, um was es sich handelt, wenn sie gegen das französische Stück auf dem Burgtheater eifern und mich namentlich einen Förderer der Franzosen schelten. Um die Franzosen ist es uns nicht zu thun, sondern um das Schauspiel der Gegenwart. Gelingt es deutschen Dramatikern, wie zum Beispiele Freytag, Hackländer und einigen anderen, so ist uns das hochwillkommen, zehnmal willkommener als das Stück eines Fremden, denn die heimathliche Seele steht uns ja zehnmal näher, und bei Franzosen haben wir ja immer ein Quantum fremdartigen Elementes auszujäten.

Die Wiener sind auch immer unberührt geblieben von diesen schiefen Vorwürfen. Sie wissen zu gut, daß ihr Theater nicht leben kann ohne das Stück der Gegenwart. Auch die Wiener Dramatiker wissen das, und es entstehen unter ihnen immer viel zahlreicher als irgendwo im deutschen Reiche Talente, welche das moderne Schauspiel anbauen.

Man hat wohl gefabelt, das Wiener Publicum sei gemischt wie die Bevölkerung Oesterreichs, und hat daraus gefolgert, daß

französische Stücke hier leichter Eingang fänden. Nichts kann falscher sein. Das Wiener Publicum und speciell das Publicum des Burgtheaters ist gründlich deutsch. In allen möglichen Schattirungen kann man das täglich im Theater beobachten. Es ist deutscher als das mancher norddeutschen Stadt ostwärts der Elbe, und wenn französische Stücke hier Glück machen, welche dort abfallen, so liegt dies nicht daran, daß man hier mehr französisch geartet sei als dort, sondern es liegt daran, daß die Stücke hier besser gespielt werden als dort und daß das Wiener Publicum nicht durch rohe Uebersetzungen auf den Gedanken hingestoßen wird, fremde Waare vor sich zu haben. Außerdem liegt der Erfolg dieser Conversationsstücke in Wien noch besonders darin, daß der Sinn für lebensvolles Schauspiel hier geweckt und lebendig erhalten ist durch immer vorhandene entsprechende Nahrung, während in den deutschen Hoftheatern ein künstliches Wesen in Darstellung und Auffassung sich eingenistet hat.

Allerdings haben französische Bearbeitungen unserem Repertoire sehr viel Stoff geboten, und ich will sogleich in Einem Zuge bis in die neueste Zeit herein eine Uebersicht davon geben, damit dies ganze Thema erledigt werden kann.

Die Hauptstücke dieser Gattung waren: „Der Damenkrieg", „Das Fräulein von Seiglière", „Lady Tartuffe", „Ein verarmter Edelmann", „Vater und Sohn", „Graf Hiob", „Die öffentliche Meinung", „Der Pelikan", „Eine vornehme Ehe", „Die Königin von Navarra", „Feenhände", „Die Biedermänner", „Die guten Freunde", „Der letzte Brief", „Der Attaché", „Die Geldfrage", „Hagestolze", „Die Familie nach der Mode", und von kleineren Stücken: „Mein Stern", „Eine Partie Piquet", „Weiberthränen", „Der arme Marquis", „Sand in die Augen", „Nur Mutter".

Wollten wir all diese Stücke, weil sie aus dem Französischen stammen, aus unserem Repertoire streichen, wir würden uns für arg beraubt ansehen. Was bedeutet es denn aber, daß all diese Stücke

unverwüstliche Repertoirestücke geworden sind? Es bedeutet doch wahrhaftig nicht, daß sie fremd, sondern daß sie eingebürgert sind. Das aber sind sie, weil sie ansprechen, weil sie wirksame, und zwar gut wirksame Stücke sind. Und wenn ein Fremder sie im Burgtheater spielen sieht, so wird er bei gar vielen zugestehen, daß sie gute Stücke sind, von denen man leider in seiner Heimath gar Nichts wisse.

„Die öffentliche Meinung" („Les effrontés") und die Fortsetzung „Der Pelikan" („Le fils de Giboyer") von Augier stehen einer strengen Kritik Rede und sind bahnbrechend geworden für das moderne Schauspiel socialer Politik. Feuillet's Arbeiten: „Ein verarmter Edelmann" (Le roman d'un jeune homme pauvre") und „Eine vornehme Ehe" („La tentation") muthen uns fast an wie deutsche Stücke in dem soliden Feuillet'schen Wesen, welches ehrliche Grundsätze, gediegene Charakteristik und feine Reize zur Grundlage hat. Des jüngeren Dumas moralisch excentrische Stücke sind grundsätzlich ausgeschlossen geblieben, und „Die Cameliendame" wie „Demi-monde" haben keinen Zutritt gefunden, wie stark die Reize der Composition und des Dialogs darin waren; sie sind ausgeschlossen geblieben, weil darin Sitten walten, die unserem deutschen Wesen widerstreben. Sein „Vater und Sohn" aber („Le père prodigue") ist in der Hauptsache frei davon, und seine „Geldfrage" („La question d'argent") ist ganz frei von moralischer Bedenklichkeit. Die „Geldfrage" ist sogar ein Triumph ehrlicher Liebe und ehrlicher Menschen, und „Vater und Sohn" ist in seinen zwei ersten Acten vielleicht das Beste und Liebenswürdigste, was europäische Lustspiel-Literatur hervorgebracht hat an Reiz des Dialogs, an Reiz der Charaktere und der Handlung. Des jüngeren Dumas Dialog allein, an geistiger Anmuth von keinem Anderen erreicht, sollte jedes Theater veranlassen, ein Stück dieses Autors im Repertoire zu haben, damit das schreibende Geschlecht einer solchen Anregung theilhaft würde.

In Sandeau's „Fräulein von Seiglière" ferner ist keine Spur moralisch bedenklichen Franzosenthums, wohl aber bietet es interessante Menschen und eine interessante Handlung. Dasselbe gilt von der „Lady Tartuffe" der Frau v. Girardin. „Graf Hiob" („Le duc Job") von Lava ist so intim ehrlich, daß er einen guten deutschen Autor zum Vater haben könnte, und selbst in der oft geschmähten „Adrienne Lecouvreur" ist von dem mißlichen Moralthema der Franzosen Nichts zu finden. Was diesem Stücke und der „Königin von Navarra" vorzuwerfen ist, das berührt Compositions-Fragen, welche allen Nationen gemeinsam sind. Beide Stücke haben interessante Scenen und Acte, aber sie bauen sich fortwährend neu auf und erinnern an Mosaikarbeit, welche im Drama als Ueberhäufung erscheint. „Adrienne Lecouvreur" hat ferner einen Schluß, welcher in seiner tragischen Gestalt überraschend kommt. Die vorhergehenden vier Acte sind keine Einleitung zu einer grellen Sterbescene, und das bleibt ein Fehler, wenn auch die Scene selbst mit großem Talente geführt ist. Dieser Fehler ist entstanden, weil ein Conversationsstück für Fräulein Rachel geschrieben werden sollte, man aber doch auch im Conversationsstück ihre große tragische Darstellungsgabe nicht unbenützt lassen wollte.

Die Scribe'schen Lustspiele zu verwerfen, wäre ja doch einfache Thorheit. Wie viele Jahre vergehen, ehe eine so glückliche Komödie wie der „Damenkrieg" erfunden wird, und auch Meilhac's „Attaché" und besonders Sardou's „Letzter Brief" („Les pattes de mouche") sind so unbefangen europäisch lustig, wie man nur wünschen kann. Sardou's Charakterzeichnungen in den „Guten Freunden" („Nos intimes"), in den „Hagestolzen" („Les vieux garçons") und der „Familie nach der Mode" („La famille Benoîton") sind wie die in Barrière's „Biedermännern" ungemein reichhaltig an neuen Typen, und zwar an komischen Typen — wer versteht Etwas von Dramaturgie und schätzt Erfindungen solcher

Art gering?! Man sucht in der Handlung das auszugleichen, was unseren Sitten grell widerspricht, und eignet sich solchergestalt die Vorzüge an.

Die Erziehung zahlreicher schauspielerischer Talente wäre ohne stetige Pflege des modernen Stückes nicht möglich geworden. Die jungen Leute kommen eigentlich alle künstlich declamirend zum Theater. Unklare Romantik ist ihre Devise. Läßt man sie mit dieser Unklarheit und Künstlichkeit in's höhere Schauspiel oder in die Tragödie eintreten und nur in diesen höheren Gattungen fortarbeiten, so mag man im glücklichsten Falle ein Genie finden, wenn die natürliche Begabung eben außerordentlich ist, in neunundneunzig Fällen unter hundert aber bringt man Unklarheit und Künstlichkeit zu hohen Jahren. Man bessert wohl an ihnen, doch weckt man nichts wirklich Lebensvolles. — Ganz andere Resultate gewinnt man, wenn die jungen Leute sogleich und oft genöthigt werden, in's moderne Stück einzutreten. Da deckt kein künstlicher Mantel; sie müssen erscheinen wie sie sind; Jedermann sieht auf der Stelle, wo es fehlt, wo gelernt, wo ergänzt und wo vermieden werden muß. Die jungen Leute sehen es selbst. Das poetische Wort des höheren Stückes trägt sie nicht, sie müssen das einfache Wort tragen, sie müssen etwas Geistiges aus sich selbst entwickeln. Das spornt an, sich nach geistiger Hilfe umzusehen. Sie lernen lesen, sie suchen Gespräche von einiger Bedeutung, sie trachten nach Bildung. Bald entdecken sie, daß das Publicum ganz still wird und sie aufmerksam anhört, wenn sie ihre Rede verständig gruppiren, wenn sie gesammelt mit ihrem Geiste darauf ruhen — das wirkt elektrisch auf sie, und so gehen sie selbst selbstständig und eifrig auf dem richtigen Wege weiter. Dieser richtige Weg heißt: einfache Wahrheit von geistiger Kraft getragen. Sind sie erst fest auf diesem Wege, dann geht es ebenfalls von selbst — denn die Jugend strebt nach dem Idealen — an höhere Aufgaben, welche Gelegenheit bieten, Herz und Phantasie in lebhafte Bewegung zu setzen, und nun wird diese Bewegung eine

schöne Bewegung, denn sie haben gehen gelernt, sie gebrauchen all' ihre inneren Kräfte in organischer Ordnung.

Herr Sonnenthal, welcher als ungenügender Mortimer ankam, ist ein recht deutliches Bild dieser Schule. Ganz so wie ich sie da beschrieben, hat er sie durchgemacht, und so hat er für das moderne Stück eine geistige wie formelle Ueberlegenheit gewonnen, für das höhere Stück aber einen schönen Ausdruck der Wahrhaftigkeit erreicht.

Indem man mit dem jungen Schauspieler vom modernen Stücke ausgeht, schafft man sich ferner treffliche Kräfte aus denjenigen Talenten, welche nicht zu den stark ausgesprochenen Naturen gehören oder doch nicht zu den deutlich ausgesprochenen. Starkes Weinen und starkes Lachen freilich führt schnell zu bestimmten Fächern, zum tragischen und zum komischen Fache. Aber für die feinere Sentimentalität und für die feinere Heiterkeit das „gemischte Fach" zu finden, das vermag man nur auf dem Wege des modernen Stückes. Auf diesem Wege hat sich eine so wohlthuende Kraft wie Fräulein Bognár ausgebildet, welche jetzt zum Gretchen hinaufreicht und doch die sinnig sentimentalen Gestalten des Conversationsstückes, auch wenn sie fröhliche Züge tragen, ansprechend und wirkungsvoll darstellt. Desgleichen nach der heiteren Seite Fräulein Baudius, die anfangs nach allen Richtungen irrlichterirte und nun eine ganz selbstständige Kraft im geistigen Lustspiele geworden ist. Die Behendigkeit, Gewandtheit und Dreistigkeit ihres Geistes hat ihr nun durch das moderne Stück ein junges Charakterfach abgegrenzt, in welchem sie hervorragt. Auch Frau Gabillon, die ich im Tragischen immer tadeln mußte, hat im modernen Stücke ein Fach scharfer Damen gefunden, welches sie fest ausfüllt.

Von eben solcher Bedeutung wie für die Schauspieler ist das Stück der Gegenwart für das Publicum, sobald die Auswahl der fremden Stücke auf unsere nationale Sitte und Empfindung sorg-

fältige Rücksicht nimmt. Gepfefferte fremde Speise freilich schadet den Schauspielern wie dem Publicum.

Ich sehe im Repertoire des Burgtheaters für den Letzten dieses Monats angekündigt: „Die Schuld einer Frau". Dies ist „Le supplice d'une femme", ein real wirksames Stück, welches vor zwei Jahren erschien und einen starken ästhetischen Lärm verursachte durch seine Nacktheit modernen Conflictes. Die Darstellung dieses Stückes geht allerdings weit über mein Princip hinaus. Es behandelt ein Thema des Ehebruchs in derjenigen französischen Form, welche für unsere Empfindung unangenehm einschneidend und verletzend ist. Der Ehebruch dauert schon über sieben Jahre, und die Frucht desselben, das Kind, spielt eine Rolle — es sucht seinen Vater. Dies Stück, welches das Burgtheater-Publicum wie moralischer Scandal anmuthen muß, habe ich diesem Publicum nicht bieten zu dürfen gemeint; ich habe es standhaft abgewiesen wie die „Cameliendame".

Der jetzige Intendant ist also in diesem Punkte freisinniger als ich. Ist es wirklich Freisinn, dann ist die Erscheinung merkwürdig genug neben seiner sonstigen, engeren Auffassung der Zulässigkeit. Ist es aber nicht Freisinn, dann — wird es wohl Confusion sein*).

*) Das Stück ist — wohl in Folge obiger Bemerkung — von der Intendanz zurückgezogen und auf dem Burgtheater nicht aufgeführt worden.

XXVII.

Das Jahr 1856 hatte mir gerade wieder recht schmerzlich in Erinnerung gebracht, daß unsere dramatische Production in dieser wichtigen Richtung, in der Richtung des modernen Schauspieles, auf gar so wenig Augen gestellt wäre in Deutschland. Bauernfeld, so geeignet dafür, war der Gegenwart wieder durchgegangen auf eine historische Streifung, zu welcher er immer die größte Lust hat, und bei welcher das Theater immer die eigentliche Kraft Bauernfeld's verliert. Bei aller ausgebreiteten historischen Kenntniß, welche er besitzt und welche ihn zu historischen Stücken verführt, ist der Kern seines Talentes doch durchaus dem modernen Leben angehörig, und er verliert wie Anteus seine Kraft, sobald er den Fuß entfernt von diesem seinen heimathlichen Boden. „Unter der Regentschaft“ von ihm, aus der französischen Geschichte, war ohne Wirkung gegeben worden, und ein zweiter Matador der modernen Production versagte uns nicht minder in diesem Jahre, Gutzkow nämlich, von welchem wir im Frühjahre „Ella Rose“, im Herbste „Ottfried“ gaben, zwei Stoffe, welche an sich unserem Principe des Gegenwartstückes ganz entsprachen. Und er versagte in einer Weise, die mich viel tiefer niederschlug. An Bauernfeld's Elasticität verzweifelte ich keinen Augenblick, ich war sicher, daß er sich und uns binnen Kurzem mit einem heutigen Stücke entschädigen würde; aber an Gutzkow's fernerer Thätigkeit für die Bühne fing ich an zu zweifeln.

„Ella Rose" hatte einen scheinbaren Theater-Erfolg. Für uns Theaterleute war es nur ein scheinbarer. Uns stieg dabei die Besorgniß auf, Gutzkow trete zurück aus der führenden Phalanx unserer Dramatiker und wende sich anderen Formen zu.

Das mußte mir besonders einen traurigen Eindruck machen, der ich am besten wußte, wie er in den Dreißiger Jahren der Erste gewesen, welcher das „junge Deutschland" dem Theater zugeführt hatte, und wie er im Principe ganz dazu angethan war, die lebendigen Interessen unserer Zeit auf der Bühne wirksam zu machen, das moderne Schauspiel geistig zu heben.

Schon im Jahre 1834, als ich Reisenovellen schrieb und er seine „Wally" noch im Kopfe trug, sagte er mir plötzlich einmal in Leipzig: „Eigentlich müßten wir für die Bühne schreiben!" Und dabei entwickelte er die Macht, welche von der Bühne ausgehen könnte, sobald sie die Interessen der Gegenwart darstellte. Ich schüttelte damals den Kopf. Obwohl ich von Jugend auf lebhafteren Antheil an der Bühne genommen als er, obwohl ich gleich nach der Studentenzeit der Bühne wirksam nahegetreten und Stücke — natürlich unreife Waare! — zur Aufführung gebracht, obwohl ich also mehr als er berufen gewesen wäre, auf Theatergedanken zu gerathen, billigte ich doch damals in Leipzig seine Idee gar nicht. Ich meinte, unsere Ideale lägen viel zu fern von dem, was auf dem Theater möglich und wirksam wäre. Wir ruderten in Politik und socialer Erweiterung; ich begriff nicht, was wir mit der Bühne gemein haben konnten, welche ja doch im Wesentlichen auf bestehende Sitte und Anschauung gewiesen sei. Er sah weiter als ich und beharrte auf seinem Gedanken, und so war er auch wirklich der Erste von uns, welcher einige Jahre später mit einem Theaterstück auftrat, mit „Richard Savage", welches sogar die „Burg", die uns so fernliegende Burg, in den ersten Vierziger Jahren aufführte. Er fuhr fort mit seinem „Werner", und fand gerade im Burgtheater eine dauernde Stätte für diesen „Werner", und dies Stück

gerade bebaute klar ausgesprochen das Feld, welches ich das „Stück der Gegenwart" nenne. Er war also mit feinem Instinct und raschem Talente ein richtiger Anführer geworden. Er hatte desgleichen mit einem Kaufmannsstücke: „Die Schule der Reichen", welches die Hamburger Kaufleute kaufmännisch unrichtig gefunden und abgelehnt hatten und welches auf den deutschen Theatern unbekannt blieb, im Burgtheater einen ziemlich lang dauernden Erfolg errungen; er war also trotz jungdeutscher Richtung am ersten auf demjenigen Theater eingebürgert, welches dieser Richtung am festesten verschlossen gewesen. Er hatte außerdem in „Zopf und Schwert", im „Urbild des Tartuffe", in „Uriel Acosta" werthvolle und dauernde dramatische Productionen gebracht, alle belebt und getragen vom Geiste unserer Zeit — und ihn sah ich jetzt mit seiner „Ella Rose" sichtlich im Abschiednehmen!

Das Glück schien ihm abhanden gekommen zu sein für die dramatische Form, das Treffen versagte ihm wie dem Porträtmaler, dessen Auge sich zu viel in andere Richtungen vertieft hat. Er hatte mehrere Stücke abgefaßt im Laufe der letzten Jahre, „Antonio und Perez", „Die Diakonissin", „Lenz und Söhne". „Antonio und Perez" hatte sich in Charakteristik, Handlung und Sprache allzu reichhaltig, also überladen erwiesen; „Die Diakonissin" und „Lenz und Söhne", beide in der Wahl des Stoffes unserer Absicht auf ein modernes Theater wohl entsprechend, waren durch ihn selbst von den Bühnen zurückgezogen worden. Er hatte in der Ausführung der Stoffe den einfachen Weg nicht mehr gefunden, welcher voll interessirt; das empfand er selbst und beseitigte mißmuthig selbst seine Arbeit. Nun kam er mit „Ella Rose, oder: Die Rechte des Weibes", also wiederum mit einem modern interessanten Thema, und diesmal kam er selbst nach Wien, um die Inscenesetzung zu leiten, die Aufführung anzusehen.

Wir waren Alle beeifert, uns ihm willfährig zu erweisen, wir hegten aber Alle die Besorgniß, daß in dem Stücke ein Etwas läge,

welches dem glücklichen Gelingen widerstrebte. Die Schauspieler suchten dies Etwas in der Sprache, welche, in schwerfälligen Sätzen einhergehend, den Ausdruck belastete. Literarisch entschuldigte man das, weil eben das Banale des Ausdrucks vermieden war und Eigenthümliches gesagt sein wollte, was sich immer schwer einfügt in glattes Geleis. Aber auch literarisch konnte man zweifelhaft sein, ob dies Eigenthümliche hinlänglich abgeklärt wäre, um aufgefaßt und gewürdigt zu werden. Most, nicht Wein! lautete eine Bemerkung, und sie bezog sich auch auf die Entwicklung des Themas, nicht blos auf die Sprache, sie bezog sich auch auf die Handlung, welche, unausgegohren, sich nicht zum Schlusse abklären kann. Geistiger Stoff in Fülle, aber in der Form nicht siegreich bewältigt — kurz, ich konnte den Eindruck nicht abweisen: Gutzkow ist auf dem Punkte, dem Theater zunächst den Rücken zu kehren, weil er Uebergänge in sich durchzumachen hat, welche Zeit brauchen, weil er diese Uebergänge durchgemacht haben muß, um seine Gedankenwelt wieder leicht dienstbar zu haben für sein Talent.

So kam die erste Vorstellung von „Ella Rose". Er sah sie in meiner Loge an. Dem Publicum war bekannt geworden, daß er da wäre, und es rief ihn schon nach dem ersten Acte. Ich muß jetzt eingestehen, daß ich den Wienern damals seinen Anblick eine Zeitlang schnöde entzogen habe. Zum Schlusse sollt ihr ihn haben, eher nicht! lautete meine Politik. Die zwei letzten Acte des Stückes waren die schwächsten, der letzte besonders konnte wegen seiner Unklarheit keine Wirkung machen. Es war mir also darum zu thun, die Theilnahme für den Dichter als eine Theilnahme für das Gedicht erscheinen zu lassen. Sie werden klatschen und rufen, dachte ich, auch wenn die letzten Acte weniger wirken, und wer kann nachweisen, daß dies Klatschen und Rufen blos dem Dichter gegolten, den man sehen will, und nicht auch dem Gedichte?! Ich rieth also Gutzkow, bis zum Schlusse des Stückes zu warten. Und diese Politik trug ihre Früchte. Bis zum vierten Acte wirkte das Stück

selbstständig, dann sank die Wirkung; der Wunsch aber, den Dichter zu sehen, sank nicht, und so blieb der äußere Erfolg bis zum Schlusse ein beifälliger. Die Nachricht am folgenden Tage vom Hervorrufe des Dichters nach jedem Acte that weiter ihre Schuldigkeit; es war der Ruf fertig, daß „Ella Rose" gefallen habe, und wir konnten sie eine Zeitlang wiederholen. Einstimmig hieß es freilich im Publicum: die letzten Acte haben uns weniger gefallen; aber ein fertiger Ruf ist bei einem Theaterstück in Wien eine lang dauernde Anziehungskraft.

Im Herbste desselben Jahres brachte ich auch „Ottfried" neu, ein bürgerliches Schauspiel von Gutzkow. Es bewegt sich ebenfalls um ein modernes, wohlgewähltes Thema und hat manche feine Züge von echter Wahrheit unseres heutigen Lebens. Aber es wirkte nicht stark genug. Obwohl es den Vorzug größerer Einfachheit voraus hatte vor „Ella Rose", so stand es dieser doch nach an leidenschaftlichem Drange.

Es war all diesen Stücken anzusehen, daß der Dichter sie nicht mehr mit voller Liebe und Energie geschaffen hatte, und wie ich befürchtet, ließ denn auch Gutzkow von da an seine Thätigkeit für das Theater ganz fallen. Es hat sich später gezeigt, daß körperliche Beschwerde schon lange seinen Geist verstimmt hatte.

Er hat diese Beschwerde überwunden, und es kommt vielleicht der Tag, wo er sich der Bühne wieder zuwendet. Früher und deutlicher als irgend Einer hat er den Lebenspunkt erkannt, von welchem die dramatische Production ausgehen müsse, um auf der Bühne und von der Bühne wirksam zu werden.

Neu einstudirt wurden in diesen zwei Jahren an Stücken von größerer Bedeutung: „Macbeth", „Phädra", „Sappho", „Ottokar's Glück und Ende", „Das goldene Vließ" — „Macbeth", „Phädra" und „Sappho" ohne genügenden Erfolg. Die alten Kräfte, welche da an der Spitze standen, waren nicht mehr geeignet, die Kraft der Hauptrolle darzuthun oder hinreichenden Reiz auszuüben. Es fehlte

für „Macbeth" ein Träger der Titelrolle, und es fehlten die wirksamen Trägerinnen für „Sappho" und „Phädra".

„Macbeth", allerdings nie ein stark anziehendes oder dankbares Stück im gewöhnlichen Schauspielersinne, weil nur unerfreuliche Leidenschaften auftreten und die Liebe gar nicht mitspielt, schien absolut nicht mehr gelingen zu wollen. Ich halte dies Stück für eine der stolzesten Compositionen Shakespeare's und kam immer wieder auf die Inscenesetzung desselben zurück. Erst spät ist sie mir gelungen mit Herrn Wagner als Macbeth und Fräulein Wolter als Lady Macbeth. Damals warf Herr Gabillon den Macbeth zu den Todten, wie es einige Jahre früher Herr Löwe gethan.

Meine wiederholten Versuche, einen vortrefflichen Heldenspieler, wie ja doch Herr Löwe gewesen, in's Fach der Heldenväter einzuführen, mißlangen total. Das Feuer hatte seine jungen Helden reizend belebt, für ältere Helden fehlte ihm der Kern eines starken Menschen.

Mit „Ottokar" und dem „Goldenen Bließ" gelang die Inscenesetzung besser. Namentlich im „Ottokar" errang Wagner einen tieferen Erfolg, obwohl er die Leistung Löwe's in den ersten Acten nicht erreichen konnte. Der Ungestüm, die Rücksichtslosigkeit, das genial despotische Wesen Ottokar's in den ersten Acten standen ihm beiweitem nicht so zu Gebote wie Herrn Löwe; aber in der zweiten Hälfte des Stückes vertieft sich der Charakter und wird innerlich interessant. Das war für Löwe unerreichbar gewesen, und das trat bei Wagner mächtig hervor. Zum Gedeihen des Stückes, welches nun erst voll, nun erst ein Ganzes wurde und dadurch festere Wurzeln schlug.

In neuen Rollen Herrn Löwe günstig zu verwenden, gelang mir überhaupt selten. Er selbst war durchaus widerwillig, wenn die Rolle nicht erste Chancen darbot, und er hatte sich von vornherein auf den Standpunkt der Unzufriedenheit gestellt. Er konnte es nicht verwinden, daß er nicht mehr jung war, und machte die

Welt und namentlich die Direction dafür verantwortlich. Was hätte ich darum gegeben, wenn ich ihn hätte wieder jung machen können! Als er im „Julius Cäsar" den Cassius erhielt, den er später meisterhaft spielte, war er außer sich. Antonius oder wenigstens Brutus gebühre ihm! Umsonst wies ich ihm nach, daß dies die jüngeren Römer wären. Als Paroli darauf warf er mir später den Garrick hin im „Garrick in Bristol". Er sei ja nicht jung genug dafür! Sieben Jahre später aber verlangte er den Garrick zurück, denn er brauche ja nicht jung zu sein.

Es war eine Engelsgeduld nöthig, und ich bin kein Engel. Obwohl ich kein Engel bin, so hab' ich mir doch so begabten alten Künstlern gegenüber standhaft die Geduld zur Bildungsaufgabe gemacht. Freilich ohne sichtbare Wirkung. Ich fand, daß gerade er naturgemäß übel daran wäre, und dem Naturgemäßen muß man Rechnung tragen. Die Jugend, und zwar eine lange Jugend hatte ihn an große Auszeichnungen gewöhnt, und das Alter war nun karg für ihn. Das thut Jedermann weh; auch demjenigen, welcher die Bildungskraft hat, sich zu resigniren. Wer aber nicht die geistige und moralische Kraft hat zur Resignation, der leidet doppelt. Und Herr Löwe hat sie nicht. Sein Geist ist viel kleiner als sein Talent — ein blanker Gegensatz zu Julie Rettich.

Er war eine sehr starke schauspielerische Begabung, er war immer ehrgeizig, wohl auch eitel, und hatte nie ein höheres Princip für seine Kunst gewonnen, als die Zufriedenstellung seines Ichs. So mußte er um sich schlagen, als die immer noch vorhandene, aber von den körperlichen Mitteln nicht mehr genügend unterstützte schauspielerische Begabung nicht mehr so reiche Früchte eintrug als früher. Andere Früchte lagen nicht im Bereiche seiner Fähigkeit, und „die Verzweiflung schlägt gar gern", sagt Grillparzer im „Traum ein Leben".

Warum lagen andere Früchte nicht im Bereiche seiner Fähigkeit? Hatte er denn keine moralischen Anlagen? O ja, sehr schöne

sogar. Aber wir haben nur, was wir mit Bewußtsein anwenden. Er hatte seine besten Anlagen mit Bewußtsein nur in seiner Kunst angewendet. Wohlwollen, Freude am Gelingen Anderer, Liebe, und wie alle unsere guten Regungen heißen, hatte er in seinen Rollen, wie oft! zur Geltung gebracht. Dadurch meinte er sie hinlänglich bethätigt zu haben, und war sorglos darüber, daß er sie seiner Privatperson erließ, wenn just stärkere Neigungen ein Genüge verlangten. Der Erfolg verwöhnt den Menschen in seiner moralischen Kraft, und der Schauspieler ist am ehesten dem Irrthume ausgesetzt, daß er ein großer Mann sei, weil er auf der Bühne den großen Mann wirksam spiele. Er hat auch nicht ganz Unrecht. Er zahlt seinen moralischen Beitrag an die Gesellschaft reichlich dadurch, daß er in mächtiger Darstellung tüchtiger Menschen auf Tausende wirkt, daß er Tausende anregt zu moralischer Tüchtigkeit.

Deßhalb finden wir unter darstellenden Künstlern leicht eine so große Anzahl von Anmaßenden und Prahlern. Ihr Geist ist nicht stark genug, sich frei zu machen von den Wirkungen ihres Talentes, sich frei zu machen von dem Scheine, welchen ihnen der Dichter verleiht in den Rollen.

Für manchen Schauspieler ist dieser Mangel an Geist sogar ein Vortheil. Nur wegen dieses Mangels füllt er Fächer gläubig und täuschend aus, welche ein nüchtern Denkender nicht ausfüllen kann. Löwe verdankt einen Theil seiner besseren Rollen, namentlich im Lustspiele, dieser ihm innewohnenden gläubigen Sicherheit, daß er den gewöhnlichen Menschenkindern weit überlegen sei. Artistische Vorzüge sind in der Schauspielkunst — ja auch in anderen Künsten — gar oft Honorare, welche der Künstler lächelnd auszahlt für Privatschulden seines Charakters.

Ich komme auf diesen Gedankengang, daß das Talent sich genüge und den Geist im Rückstande lasse, durch die oben erwähnten „Biedermänner" und durch die Rolle des Vertillac, welche Herr Löwe in diesem Stücke sehr wirksam spielt. Dieser Vertillac ist ehr-

geizig, aufgeblasen, lieblos, trocken. Wie spielte er das? Mit der sichersten Kraft des Talentes und unter fehlender Mitwirkung des Geistes. Das Talent gab eine fest gezeichnete Anlage und führte sie aus mit unerschütterlicher Consequenz. Alles war richtig und wurde nach einigem Stutzen vom großen Publicum anerkannt. Ein künstlerisch aufmerksamer Zuschauer nur versagte die volle Anerkennung. Warum? Er sagte: Ich fühle mich von Uebertreibung angemuthet. Diese Uebertreibung war nur in geringem Grade vorhanden, aber vorhanden war sie. Und worin lag sie? Darin, daß dem starken Talente des Schauspielers der geistige Regulator fehlte. Hinreichender Geist bei solchem Talente hätte Nuancirungen angebracht, um diesen Bertillac menschenmöglich, um ihn glaublich zu machen und dadurch dreifach wirksam. Ohne diesen Geist wurde das Talent zum Handwerke. Kurz, dem Kundigen wird aus solchen Rollen Löwe's klar, daß ein Absolutismus des Talentes vor ihm steht, welcher die entsprechende Geisteskraft vernachlässigt oder nicht besitzt.

Dieser Absolutismus des Talentes hat Herrn Löwe übrigens treffliche Leistungen gewährt, denn für seine eigenthümlichen Rollen genügt die Zuthat seines Geistes. Das ältere Geschlecht unseres Theater-Publicums schwärmt für seinen Mortimer, seinen Grafen von Meran in Grillparzer's „Treuem Diener“, und schwärmt mit Recht. Noch sein Percival in „Griseldis“ und ähnliche Rollen waren berauschend. Er war für glühende Leidenschaft, für rasche Menschen jeglicher Gattung, für dreiste Ungezogenheit, für freche Herausforderung, für blendende Charakteristik mannigfacher Art ein Darsteller von genialem Talent.

Ich habe ihn 1833 zum erstenmale gesehen und bin ganz derselben günstigen Meinung über ihn gewesen wie das Publicum. Dann hab' ich ihn 1845 wieder gesehen, und auch da noch in einigen ausgezeichneten Leistungen. Zwei Rollen aber fielen mir schon damals auf, welche seiner Fähigkeit Schranken setzten und welche breite

Schatten warfen auf sein Talent. Die eine war Hamlet. Diese Leistung war von solcher Mittelmäßigkeit, daß ich erschrak. Das Wiener Publicum schien dies übrigens zu wissen, denn in guter Theaterzeit war das Haus leer. Die vom Geiste getriebene Natur Hamlet's erschien völlig hohl; das starke Talent Löwe's erwies sich auch bei den sonst wirksamsten Scenen machtlos, ja störend. Man erkannte, daß hier Geist und Talent einander gar nicht deckten. Hier war der Geist viel zu klein; er verschwand unter der Größe der Aufgabe, und so erschien das Talent gleichsam ausgestellt, ja bloßgestellt, wie Etwas, das mit dem Leben der Rolle gar nicht zusammenhing — der ganze Hamlet erschien komödiantisch. Ich habe ihn von Schauspielern darstellen sehen, denen kein Mensch Geist nachsagen konnte, und doch wurde die Rolle interessant; von Kunst zum Beispiele, der am Ende weniger Geist hatte als Löwe, und doch war Kunst ein interessanter Hamlet. Woher kommt das? Vom Mißverhältnisse. Kunst jagte nicht mit seinem Talente hinaus bis über den Zusammenhang mit seinem Geiste, und so bewahrte er eine gewisse Harmonie zwischen Geist und Talent. Löwe aber spornte seine starke Kraft, sein Talent nur um so heftiger, je weniger er Hilfe fand bei seinem Geiste, und so wurde die Disharmonie sichtbar. Was er für Geist hielt und ausgab, war überhaupt viel mehr hurtige Lebendigkeit als Geist.

Die zweite Rolle war Monaldeschi. Wie als Ottokar war er in den ersten Acten der beste Monaldeschi, den man sehen konnte. Von dem Momente aber, wo der Geist des Abenteurers sich nach Innen wendet, sank er zusammen und wurde unbedeutend. Er spornte sein Talent auch da über Gebühr und beging im letzten Acte Etwas, das genau bezeichnend ist für ihn. Bezeichnend für einen Schauspieler, der für sein Talent Nahrung sucht ohne Rücksicht auf den Geist der Rolle. Monaldeschi enthüllt im letzten Acte eine Schwäche des Abenteurers: er scheut und erbebt vor dem sicher herantretenden Tode. Er kämpft dagegen, weil er meint, die Furcht

liege nur in den Nerven. — Das lag außer dem Gedankenkreise Löwe's, und die Ausführung ist auch im gewöhnlichen Theatersinne nicht dankbar. Was thut er? Er mißachtet Sinn und Vorschrift des Buches und verwandelt die Todesfurcht in Hohn — mit Schrecken sah und hörte ich ihn immerfort lachen. Diese Wendung lag seinem Talente nahe und war auch theaterwirksam. Die Absicht des Stückes mochte der Teufel holen! — Dergleichen thut nur ein Schauspieler, welcher sein Talent absolut gebraucht und die geistige Einwendung geringschätzt oder gar nicht kennt. So wird der absolute Gebrauch gelegentlich ein Mißbrauch des Talentes.

Nun, das sind Betrachtungen, welche einer vollen Charakteristik dienen sollen. Sie sollen keineswegs davon ablenken, daß Löwe zu den mächtigsten Schauspielern unserer Zeit gehört hat. Sie sollen nur klar machen, daß ich übel daran war mit ihm, weil ich ihn alt vorfand. Ein alter Schauspieler, dessen Talent größer als der Geist, ist sehr schwer zu verwerthen. Der Geist ist im Alter werthvoller als das Talent, denn das Talent des Schauspielers braucht mannigfache physische Mittel, welche vom Alter angenagt und zerstört werden. Trotzdem ist es gelungen, noch manche Rolle von Löwe neu zu gewinnen.

Leider war er auch Regisseur. Das paßt nun gewiß nicht für ihn. Er versteht nicht eine fremde Sprache, seine historische Bildung ist unzulänglich, sein Naturell ist ungeduldig, heftig und ohne Liebe für sorgfältigen Aufbau eines Kunstwerkes, er tobt hinein, verwirrt und zerstört. Dazu belastet ihn das leider so häufige Erbtheil deutscher Künstler: er ist neidisch auf Erfolge Anderer! Diese Eigenschaft ist natürlich Gift für ein Amt, welches fördern helfen soll.

Wir haben es indessen hier doch vorzugsweise mit seiner Kunstfähigkeit zu thun, und deßhalb wiederhole ich, daß er trotz aller Einschränkungen eine ausgezeichnete Kraft des Burgtheaters gewesen ist.

XXVIII.

Neue Dichter, neue Stücke, neue Schauspieler in großer Zahl! Sie strömten uns in der That reichlich zu Anno 1858. Ein historisches Schauspiel fand freundliche Aufnahme, ein modernes Lustspiel und ein historisches Schauspiel wurden Repertoirestücke, ein realistisches Lustspiel blieb schwebend in Frage, ein poetisches Idyll wurde verlacht, fünf neue Schauspieler, drei weibliche und zwei männliche, traten in die Künstlergesellschaft — es war ein abwechslungsvolles, ein reiches Jahr, das Jahr Achtundfünfzig.

Das erstgenannte, historische Schauspiel, welches freundlich aufgenommen wurde, war „Heinrich der Löwe", von dem jungen Wiener Dichter Franz Nissel, einem Sohne des Schauspielers Nissel, welcher sich Korner nannte als Schauspieler. Dieser Stoff, der Kampf zwischen Heinrich dem Löwen und Kaiser Friedrich Barbarossa, ist hundertmal erwählt worden. Der Welfe und der Staufe, der Niedersachse und der Schwabe, der Norddeutsche und der Süddeutsche, diese zwei Hälften des deutschen Vaterlandes, wie oft haben sie sich bekämpft und wie schwer sind sie in ein Kunstwerk zu einigen! Nissel war dem Stoffe formell ganz richtig nahe getreten, indem er sich nicht, wie herkömmlich, Welf und Stauf als zwei Helden aufgebürdet, sondern sich für den einen entschieden hatte. So war der schwächende deutsche Dualismus umgangen, Heinrich der Löwe war die Hauptfigur. Nissel hatte auch, ein eigen suchender Poet, Scenen und Charakterzüge gefunden, welche Achtung und Theil=

nahme einflößten; aber den epischen Stempel, welchen all diese Kaiserstreite unseres Mittelalters tragen, konnte er nicht verwischen. Der eigentliche Kampf ist vor Schluß längst entschieden; Jahre sind vergangen, ehe Heinrich der Löwe aus der Verbannung wiederkehrt und in einer Fehde fällt, welche nur mittelbar zusammenhängt mit dem Kaiserstreite — das ist gleichbedeutend mit Erschlaffung des dramatischen Ganges und somit unseres Antheils am Drama.

Wir kannten den Dichter schon durch ein Bauern-Schauspiel, „Der Wohlthäter", welches durch feine Charakteristik sich hervorthut und sorgfältigem Spiele eine lohnende Gelegenheit bietet. Dies sorgfältige Spiel war ihm auf dem Burgtheater geworden, und so hatte es zwei Jahre vor diesem „Heinrich dem Löwen" einen guten Erfolg gefunden. Auf den übrigen deutschen Theatern ist ihm dies nirgends gelungen, ein recht deutliches und recht trauriges Zeichen, daß eine sorgfältige und charakteristische Darstellung auf den deutschen Theatern eine Seltenheit geworden. Ich muß freilich hinzusetzen, daß bei einer späteren Wiederaufnahme „Der Wohlthäter" auch bei uns nicht mehr zu so lebendiger Geltung gebracht werden konnte. Das spricht wohl für den schönen Enthusiasmus unseres Publicums, welcher einem neuen Poëm hingebend entgegenkommt, es deutet aber auch auf eine Schwäche des Stückes. Sie liegt darin, daß die Handlung etwas zu absichtlich motivirt ist durch die Charaktere; der nothwendige Fluß der Handlung leidet darunter; der unmittelbare Lebenshauch, welcher den Vorgang in Bewegung setzen soll, kommt nicht genügend zur Macht vor lauter charakteristischer Absicht.

Einige Jahre später — 1862 — haben wir von demselben Dichter eine historische Tragödie gebracht, „Perseus von Macedonien", und auch für dieses sein bedeutendstes Werk lobende Anerkennung gefunden. Die Führung des Stoffes, National-Vertheidigung der Macedonier gegen die römischen Eroberer, hielt sich ganz frei von todter Architektur, war belebt von natürlichen Analogien,

welche den deutschen Völkern zu denken gaben, entwickelte in Perseus einen großartigen patriotischen Charakter und brachte einige Scenen großen Styles. Daß auch dieses Stück auf die Dauer nicht zu erhalten war, liegt am ferngelegenen Stoffe. Dem heutigen Publicum ein macedonisches Thema nahe an's Herz zu legen, dazu bedarf es einer ersten dichterischen Kraft, und zwar einer populären Kraft. Eine solche ist allerdings Franz Nissel noch nicht. Aber er ist ein sinniges Talent, welches unter glücklichen Umständen ein innerlich interessantes Drama zu schaffen vermag.

Das moderne Lustspiel, welches Repertoirestück wurde, war „Cato von Eisen". Es hat eine sehr lange, originelle Entstehungsgeschichte, welche ich in der nächstens erscheinenden Druckausgabe ausführlich erzähle und deßhalb hier nur andeute. Laßberger, immer emsig beflissen, dem Theater neue Stoffe und Kräfte zuzuführen, schilderte mir eines Tages den Inhalt eines spanischen Stückes von Gorostiza, welches den Titel führt: „Nachsicht für Alle". Ich fand die Grundidee sehr hübsch und fürchtete nur mit meiner spanischen Bedenklichkeit, sie werde für uns nicht leicht zugänglich sein in der spanischen Form. Das gab er zu, indem er weiter meldete, es sei eine Bearbeitung versucht worden, welche in der That nicht genüge. Aber, fuhr er fort, es ist ein zweiter Autor schon damit beschäftigt, das ganze Thema zu uns nach Deutschland zu verlegen.

Diese Bearbeitung wurde mir später mitgetheilt. Sie genügte mir nicht, und ich lehnte sie ab. Indem ich aber diese Ablehnung erklären und begründen mußte, und indem ich dies zu wiederholtenmalen that, weil der Autor ein Wiener war und der Verkehr mündlich gepflogen wurde, ergab es sich von selbst, daß ich bei dieser Gelegenheit skizzirte, wie ich mir den Weg dächte, welcher einzuschlagen wäre für eine selbstständige Bearbeitung des Themas. Dies veranlaßte den Autor — Otto Prechtler —, mir vorzuschlagen: Arbeiten wir gemeinschaftlich! Das versuchten wir; aber es gelang nicht. Mein

Eigensinn paßte nicht zu solcher Thätigkeit. Ich hatte den ersten Act geschrieben, Prechtler den zweiten, und ich meinte, sie gingen nicht organisch zusammen, die beabsichtigten vier Acte würden zwei Seelen zeigen. Die Arbeit blieb liegen. Plötzlich schrieb ich einen zweiten und dritten Act zu meinem ersten und war damit um einen Act früher an den Schluß gekommen. Als er die drei Acte sah, lachte Prechtler und sagte: „Nun ists ein Stück; aber es ist das Ihrige!" Ich wußte selbst kaum, was es wäre, und gab es ohne Autornamen nur mit dem Paßvisum: „Die Grundidee nach Gorostiza" auf die Scene. In der Druckausgabe wird man eine Uebersetzung des spanischen Stückes beigefügt finden, und die literarische Welt wird dadurch zu ihrem Urtheile ausgerüstet sein: ob solche Bearbeitung Anspruch machen kann auf originalen Werth und ob sie überhaupt lobenswerth.

Die Aufführung war eine der besten im Burgtheater. All' unsere Erfahrungen im heiteren Conversations-Stücke konnten sich geltend machen, und die Besetzung hob das Ganze zu einer Musterdarstellung. Fichtner's Cato war eine Meisterleistung, Beckmann's komischer Vater — bei den ersten Vorstellungen noch in den Schranken der Charakteristik — war von der liebenswürdigsten Komik, Fräulein Boßler als Liebhaberin, Fräulein Goßmann als heiteres Persönchen interessirten ungemein, und alle übrigen Rollen gestalteten ein Ensemble von Abwechslung und Reiz. Achtzehnmal wurde das Stück im ersten Jahre gegeben, und es überstand selbst Fichtner's Abgang, da Sonnenthal die Rolle ein wenig anders, aber ebenfalls vortrefflich ausarbeitete.

Das gelingende historische Schauspiel kam aus Preußen. Spanien und Preußen! — seltene Herkunft unserer Erfolge. Es war „Das Testament des großen Kurfürsten" von Gustav zu Putlitz.

Dieser liebenswürdige Schriftsteller beklagt sich mit Recht darüber, daß er in Wien unfreundlich behandelt worden. Seine Stücke griffen selten vollständig durch. Das liegt großentheils am

Unterschiede zwischen Nord- und Süddeutschland. Fast immer geht Putlitz in seinen Arbeiten von einem artigen Gedanken aus, oft von einem feinen, und genügt damit im Norden, wo man die Gedankenwelt auch in der Kunst sehr hoch stellt. Im Süden vermißte man oft die Fleischesfülle, welche die Gedankenskizze erst zum Kunstwerke ausführt. Und selbst wenn unser Publicum einem Putlitz'schen Stücke zugestimmt hatte — „Don Juan de Austria" zum Beispiele und „Um die Krone" — dann wurde der Erfolg zerrissen von einer Kritik, welche jegliche Production lieblos und schonungslos behandelte.

Nur bei diesem „Testament des großen Kurfürsten" war die Zustimmung des Publicums so bestimmt, daß Putlitz auf der ganzen Linie siegte. Schöne Einfachheit in der Führung und interessante Wendung der Charaktere machten dies Schauspiel durchweg gefällig, und es würde noch heute im Repertoire stehen, wenn ihm nicht die leidigen politischen Gegensätze zwischen Preußen und Oesterreich in den Weg getreten wären. Immer, wenn diese politische Verstimmung scharf aufsprang in unserem Staatsleben, da war es unmöglich, das preußische Thema des Stückes und die preußischen Versicherungen der Liebe für Oesterreich vorzuführen. Nur aus diesem Grunde haben wir das Stück aus dem Repertoire verloren. Die Dichter zuerst leiden an den Wunden vaterländischen Streites.

Das reale Lustspiel, welches in Frage schweben blieb, hieß „Drei Candidaten" von Schleich. Was heißt das: Es blieb in Frage schweben? Es konnte wiederholt werden, es kam alle Jahre wieder, und doch fragte man sich jedesmal: Besteht denn das Stück noch? Schleich ist der Redacteur des Münchener „Punsch". Als solcher war er gewohnt, die realen Vorgänge unseres öffentlichen Lebens rasch so zu gestalten, daß sie einen heiteren Effect machen. Diese Fähigkeit, von welcher Kotzebue reichlich Gebrauch gemacht, ist werthvoll für das anspruchslose Lustspiel, und Schleich hatte seine „Punsch"-Laune in die loseste Lustspielform eingeführt. Das

war nur ein wenig gar zu sehr aphoristisch geschehen. Das Abgerissene widerspricht dem folgerichtigen Entwicklungsgange eines Dramas, und die Aushilfe für den endlichen Abschluß des Stückes war ziemlich banal gerathen: ein Mädchen verkleidet sich als Mann, und alle Welt muß sich blind stellen, um sie nicht zu erkennen. Theatermeister Weber mußte den tiefsten Ton der Leutseligkeit, das heißt der Finsterniß anstimmen mit seinen Lampen, um diesen Schluß zu ermöglichen. Mit Einem Worte: trotz des modernen „Punsch" waren die „Drei Candidaten" altmodisches Stückwerk in der Form. Sie lebten jedoch allenfalls von einigen modernsten Lustspielfiguren. Namentlich that sich Beckmann rettend hervor durch einen Professor der Turnkunst. Er that Wunder mit seinem feisten Leibe, und im Schweiße des Angesichts versicherte er nicht ohne Stolz, daß seine Jugend auf dem Breslauer Theater auch dem Ballete gewidmet worden sei.

Ich gab das Stück und suchte es zu halten als eine Einleitung des heiteren Verfassers zu ferneren Lustspielen. Bis jetzt ist es aber nur Einleitung geblieben. Schleich hat in seiner Heimath München mit Volksstücken starke Wirkung gemacht, ich hoffte deßhalb, er werde auch den Weg finden zu einem organischen Lustspiele. Was er mir aber an Manuscripten ferner zugesendet, das hatte merkwürdigerweise einen ganz anderen Charakter als diese „Candidaten" und diese Volksstücke. Es war einfach ernsthaft und zeigte manche gute Seite. Ein Zusammendrängen seiner Eigenschaften in einen Brennpunkt scheint diesem Autor unerreichbar zu bleiben; er cultivirt immer nur vereinzelte Theile seiner Fähigkeit. Nur so erklärt sich's wohl auch, daß dem Schänkwirthe des „Punsch" jetzt in München ultramontane Neigungen nachgesagt werden — er sucht auf den verschiedensten Wegen seinen Mittelpunkt. Findet er ihn noch in der kurzen Spanne Reisezeit, welche uns Sterblichen zugemessen ist, dann finden wir vielleicht auch noch den realen Lustspieldichter in ihm, welchen wir erhofft.

Ich werde hiedurch an einen anderen Wanderer — von Schleich freilich sehr verschieden — erinnert, welchem wir in diesen Fünfziger Jahren zweimal auf dem Burgtheater begegnet sind, und welcher dann länger als ein Jahrzehnt in einem bewaldeten Hügel verschwunden ist. Ich meine Alfred Meißner, von welchem wir „Reginald Armstrong“, ein frei und dreist entworfenes, nicht ganz zur Harmonie bewältigtes modernes Stück zu Anfang der Fünfziger Jahre, und den „Prätendenten von York“ inmitten der Fünfziger Jahre aufgeführt haben. Sie machten mir ebenfalls die Hoffnung rege, und der „Prätendent“ insbesondere, daß sich ein Compositions-Talent für die Scene entwickeln werde. Der „Prätendent“ hatte frappant erfundene Scenen. Daß er sich nicht hielt, lag theils in dem noch zu losen, allzu beweglichen Grundwesen des Autors, welches mit seinen Lichtungen durchschimmerte, theils in der schwer vermeidlichen Gefahr eines Prätendenten-Stoffes. Sobald der Prätendent und das Publicum erfahren, daß dies Prätendententhum historisch unecht ist, erlischt das Interesse, wenn der Dichter nicht seinem Helden mit ungewöhnlichen Gaben, namentlich mit starker Charakterkraft, zu Hilfe kommen kann. Vielleicht kehrt Meißner noch einmal zurück über den bewaldeten Hügel, hinter welchem er uns wie ein grollender Wandersmann verschwunden, und erscheint wieder auf der Bühne.

Das poetische Idyll, welches 1858 auf dem Burgtheater erschien, hieß „Ruth“ und war von Frau v. Binzer, welche unter dem Namen Ernst Ritter schreibt. Auch die schon erwähnte „Caroline Neuberin“ ist von ihr.

Diese „Ruth“ hat mich recht sterblich gezeigt in meiner theatralischen Diagnose. Ich hoffte allerdings keine starke Theaterwirkung, aber ich hoffte doch eine poetische Wirkung mit diesem biblischen Drama zu erreichen, und ich hob Spott und Verhöhnung von der Tenne. Mehrmals schon hatte ich das Stück vorgelesen

und immer einen schönen Eindruck hervorgebracht, auch für mich schön, nicht blos einen banalen, wie mit „Sophonisbe" — ich selbst war gerührt und ergriffen beim Vorlesen. Ein großer Theil des Theater-Publicums, meinte ich, wird sich eben so poetisch angeweht fühlen. Aber Theater-Publicum ist Markt: ein paar Unberufene äußern sich ungeduldig, und allen Anderen wird die Stimmung verdorben. Im Handumdrehen bildet sich die Meinung, das Einfache, welches da oben vorgehe, sei zu einfach, also eine ungenügende Arbeit, und ist man erst auf diesem Punkte, dann erhebt sich der Zweifel, und der nächste Nachbar des Zweifels, der wohlfeile Witz, wird laut, und das Theaterstück ist verloren.

In diesem Falle gebe ich noch heute dem Publicum nicht Recht. Man ersieht aus diesen meinen historischen Schilderungen, daß ich meist großen Respect zeige vor den Urtheilssprüchen des Publicums; aber ich bin deßhalb doch keineswegs allen Verdicten gegenüber nachgiebig. Ich muß Grund sehen, klaren Grund, wenn ich zustimmen soll. Bei dieser „Ruth" sah ich den Grund des Nichtgefallens in einer gewissen Oberflächlichkeit, welche sich selbst belobt, indem sie über Dinge lacht, deren poetischer Reiz ihr unverständlich. Die nächste Erklärung liegt für mich im biblischen Stoffe, der vor einem katholischen Publicum erscheint. Das Lesen der Bibel ist diesem Publicum viel ferner liegend als einem protestantischen; der altbiblische Stoff hat für den Katholiken viel weniger Weihe und historischen Zauber, als eine nachchristliche Legende. Das Publicum brachte also dem Thema gar nicht die Stimmung entgegen, welche ich zum Beispiele als Protestant dem Thema entgegenbrachte, und dies einfache Idyll gerade bedurfte einer eingehenden Stimmung — ohne sie mußte es untergehen.

Der Versuch mit einer ungewöhnlichen Gattungsform, wie das dramatische Idyll auf der heutigen Scene ist, war hiemit gescheitert. Er verlangt zum Gelingen allerdings eine große Ruhe

und Sammlung im Publicum und eine dichterische Kraft von mächtiger Schönheit.

Zwischen diesen zahlreichen neuen Stücken erschienen in diesem Jahre zahlreiche neue Schauspieler. Es stand plötzlich eine neue Hero, Julia, Louise, also eine neue tragische Liebhaberin vor uns. Hoch und schlank von Wuchs, mit großen blauen Augen, mit weichem, schönem Organ. Sie spielte echt und wahr; aus warmem, reinem Gefühl stieg Alles ungetrübt empor. Woher kommt sie? Sie gemahnt uns ja wie eine längst bekannte Erscheinung? Das ist sie auch. Wir haben sie in Kinder- und Knabenrollen gesehen, sie ist aufgewachsen am Burgtheater: es ist Auguste Rudloff. Einige Jahre ist sie „draußen" gewesen und hat sich so rein und wohlthuend ausgebildet. Aber so wie sie plötzlich erschien, gleich dem Mädchen aus der Fremde, so verschwand sie plötzlich wieder gleich dem Schiller'schen Mädchen. Und wiederum die uns so gefährliche Liebe entzog sie uns. Ein englischer Lord hatte diesen deutschen Zauber verstanden und führte sie als Gattin über die See. Jetzt ist er Statthalter auf unserer Insel Helgoland; unsere Insel und unsere tragische Liebhaberin gehören leider ihm und nicht uns. Aber die Insel und die Lady bleiben wenigstens innerlich deutsch, und die Letztere folgt immer noch wie ein Kind des Hauses den Schicksalen des Burgtheaters, welches sie ihre Heimath nennt.

Von Hamburg ferner folgten mir — man schalt mich am Alsterbassin den „Rattenfänger von Hameln" — zwei blutjunge Mädchen, die eine heiter, die andere sentimental, um womöglich ihr Leben dem Burgtheater zu weihen. Die sentimentale hat auch bis jetzt Wort gehalten; sie heißt Friederike Bognár. Die andere hieß Regina Delia und ist uns früh untreu geworden. Von frischem Naturell, geistig begabt und mit herzhaftem Ausdrucke für naive Aufgaben, sollte sie eintreten für Goßmann'sche Rollen, wenn unsere Ingénue unerwartet an Werkeltagen versagen möchte. Das

soll vorkommen, nicht blos bei Naiven. Aber von dem Momente an, da Fräulein Delia eingetreten war, kam es nicht mehr vor im naiven Fache, und dies veranlaßte Fräulein Delia, da ihr der Spielraum fehlte, von dannen zu gehen. Hymen, der feindliche Gott des Burgtheaters, mischte sich außerdem ein wie herkömmlich und verhinderte die Rückkehr — Regina Delia heirathete ebenfalls.

Neben diesen jungen Damen stellten sich zwei junge Männer ein: ein wohlbeleibter stattlicher und ein dünner kleiner. Jener machte seinen Weg, wie beleibte Figuren ihn zu machen pflegen, langsam — dieser machte ihn als behendes Männlein rasch. Beide kamen an's Ziel.

Jener heißt August Förster, ein Doctor der Philosophie, welcher in Begeisterung für darstellende Kunst die gelehrte Laufbahn vertauscht mit der theatralischen. Von dem wohlerfahrenen Führer Franz Wallner, einem begabten Wiener Kinde, sorgsam gefördert, hatte er seine neue Bahn jahrelang glücklich betreten, und Wallner rühmte sich, einen der besten Conversations-Liebhaber in ihm zu besitzen. Die zeitig eintretende Fülle der Gestalt entzog ihn diesem Fache, und er kam zu uns mit der Absicht, in feine Charakter- und Väterrollen überzugehen. Ein saurer und schwerer Uebergang. Er gelang nur leicht, wo der Liebhaberton anklingen durfte; in allem Uebrigen mußte er Schritt für Schritt erkämpft werden, und nur allmälig verschaffte ihm die Bildung, der geistvolle Vortrag und die sichere Einfachheit die nöthige Anerkennung. Erst als Vater Anschütz ausschied und er an wichtige und dankbare Rollen desselben gelangte, erst als er den Nathan spielen durfte und mit der berühmten Anschütz'schen Rolle, dem Musicus Miller, in „Cabale und Liebe" vollständige Wirkung machte, erst dann konnte er für eingebürgert gelten, und nun erst rechnete man ihm zahlreiche Conversations-Rollen, die er schon lange mit geistiger Macht gespielt, als volles Verdienst an. Er ist durch große Arbeitskraft,

durch alle Hilfsmittel höherer Bildung und durch treue Hingebung an seinen Beruf wie an die Interessen des Institutes dem Burgtheater eine werthvolle Stütze geworden. In dem weiten geistigen Bereiche der Direction hat er mir unschätzbare Dienste geleistet, und in der Sorge und Arbeit für alles Wahrhaftige und Feinere unserer Schauspielkunst ist er mir ein Jahrzehnt hindurch getreulich zur Seite gestanden, seinen eigenen Vortheil, wie oft! verleugnend, dem Verdienste Anderer immer das Wort redend, ein gründlich ausgerüsteter Regisseur heutiger Zeit.

Das dünne, kleine Männchen aber, welches einige Monate nach ihm eintraf, im Frühlinge 1858, schien mir geeignet zu einem Sturmlaufe auf die Gunst des Publicums.

Eines Tages stellte sich mir ein junger Mensch vor, mit der Bitte, ihm ein Probespiel zu gewähren. Wozu? fragte ich, und betrachtete das dürftig aussehende Menschenkind im engen schwarzen Frack, mit blassem Antlitze. Nichts erschien voll an ihm, als das dunkelblonde Hauptĥaar, welches dicht und üppig das Gesicht beschattete. Wozu? — „Ich möchte nach Deutschland hinaus an eine mittlere Bühne, und ein Zeugniß von Ihnen über dies Probespiel würde mir nützen.“ — Das wurde anspruchslos und verständig gesprochen, und ich bot ihm zunächst einen Sessel, nach seiner offenbar kurzen Vergangenheit fragend. Er kam vom Theater in Brünn und hatte Charakter-Rollen buntester Mischung gespielt. — „Auch humoristische?“ — „Mit dem Humor steht es wohl zweifelhaft“, erwiderte er mit dem Lächeln einer Liebhaberin, die Abschied nimmt von den verführerischen Rollen. Diese Resignation, so selten bei den Künstlern, interessirte mich, und ich sprach nun länger, sprach wohl eine Stunde mit ihm. Diese Stunde entschied. Die kleine Gestalt war mir in den Hintergrund getreten, das ganze Wesen sprach mich an, flößte mir Zutrauen ein — ich bewilligte ihm ein Probespiel und bestimmte dazu, gemäß dem Eindrucke, welchen er mir gemacht, die Rolle des Carlos im „Clavigo“.

Er spielte sie allerdings noch mangelhaft, aber ich glaubte zu sehen, daß hier nur Nachhilfe nöthig wäre, um ihn rasch auf eine gewisse Höhe zu bringen. Um mich dessen zu versichern, ging ich die Rolle privatim mit ihm durch und fand meine günstige Meinung bestätigt. Ich beschloß, ihn zu engagiren. Wenn ich dazu einer Zustimmung bedurft hätte, so wäre das Engagement eines so unscheinbaren jungen Menschen unmöglich gewesen. Wenn je, so zeigte sich hier, daß der artistische Director, wenn er schaffen soll, ein Engagements-Recht haben muß, wenigstens auf ein Jahr. Das hatte ich und nahm ich hier in Anspruch. Beweisen konnte ich meiner Behörde nicht, daß hier ein Beruf vorläge, und sie sah mir kopfschüttelnd zu. Die Frage war nun: wie den jungen Mann einführen? Bescheiden oder zuversichtlich? Bescheiden in kleinen Rollen war das Natürliche. Aber ich war eingenommen für die klare Rede des jungen Mannes und sah, daß er seinen Körper graziös bewegte und daß er beim Studium der Rolle leicht zu steigern war, ohne irgendwie künstlich und unwahr zu werden in der Steigerung. Ich meinte, man könnte großes Spiel wagen mit der jungen Kraft — ich nahm die Rolle des Franz Moor mit ihm durch. Da ist auch Feuer und Leidenschaft nöthig; entwickelt er auch die, alsdann — er entwickelte sie, es war mir zweifellos, daß die Fähigkeit für ein erstes Fach vorhanden war, und ich kündigte ihm an: Sie sollen als Franz Moor auftreten im Burgtheater!

Lärm und Vorwurf überflutheten mich, als das bekannt wurde. Entweihung, thörichtes, unerlaubtes Experimentiren mit einem kleinen Provinzschauspieler und solcher Anklagen mehr flogen wie Hagel rings um mich nieder. Sehr behaglich war mir auch nicht zu Muthe, aber der junge Franz Moor zeigte Courage ohne Uebermuth, ich fühlte mich berechtigt zu dem Wagniß, wir blieben Beide fest, und der Tag kam. Der junge Mann war auch ein Wiener Kind; das werden ja doch, dachte ich, die Wiener zu schätzen wissen, wenn ohne Ahnenbrief und ohne Ansehen der Person dem jungen

Talente die Bahn geöffnet wird. Sie wußten es zu schätzen. Das Haus bis zum Giebel füllend waren sie gekommen und horchten in Todtenstille, und als der junge Franz seine erste große Scene gespielt — war Alles entschieden. Einstimmiger Beifall überschüttete den jungen Schauspieler, und eine erste Kraft im Charakterfache wurde getauft an diesem Abende mit dem Namen Joseph Lewinsky.

XXIX.

Schiller's hundertjähriges Geburtsjahr, 1859, das Schiller-Jahr! Für das Burgtheater kann es gewiß so heißen. Keinem Dichter hat dies Theater so viel zu danken, kein Theater hat sich der Feier Schiller's in Haupt und Gliedern so enthusiastisch gewidmet, als das Burgtheater. Als der Spätherbst herankam und mit ihm das große Schillerfest, da hatte ich wirklich Noth, die laufenden Kosten des Werkeltages zu bestreiten, denn Jung und Alt vom Burgtheater meinte, es sei Sonn- und Feiertag und der Werkeltagdienst habe zu ruhen.

Es wird auch mir jetzt schwer, chronistisch aufzuzählen, was zehn Monate lang vor dem zehnten und elften November — bekanntlich ist, wie bei Göttern und Halbgöttern, der Geburtstag unsicher — sich im Burgtheater ereignete. Ich habe ja über das Wiener Schillerfest im Zusammenhange mit dem Burgtheater zu berichten, weil das Theater und der Director innerlich und äußerlich mit den Triebfedern und den Aeußerungen dieses Festes mannigfach verflochten waren.

Des Dichters Segen ruhte auf uns durchwegs in diesem Jahre. Die Thätigkeit an sich gedieh überaus, wir brachten zwanzig Novitäten, darunter zwölf größere und große Stücke, und die Hälfte davon hielt dauernd Stand.

Die erste Neuigkeit des Jahres war „Montrose" von Heinrich Laube, und an die erste Aufführung derselben knüpfte sich eine weit-

tragende Demonstration des Publicums. Wir waren im vierten Jahre des Concordates — beim Theater empfanden wir das so tief, daß wir das Datum sehr genau wußten, denn der herrschende Geist spricht jede Stunde mit, macht sich bei den unscheinbarsten Dingen geltend in einem Theater von Bedeutung. Und dennoch wurde das Theater an jenem Abende von der Demonstration des Publicums überrascht.

Als Montrose die Worte sprach:

„Antworte, Robin: Bleibt nach dieser Schrift
Der Covenant des Reiches Grundgesetz?"

Robin:

„Er bleibt's."

Montrose:

„Dann ist die Kirche
Beherrscherin des Staats" —

da bewegte sich das Publicum wie von einem Sturmwinde ergriffen, und als Montrose fortfuhr:

„Dies ist das Reich
Des Judenthums im Alten Testament;
Es ist die Priesterherrschaft Samuel's,
Und König Karl wird König Saul, gehetzt
Von jedem David, den ein Priester salbt.
Die Krone wird ein Spielball der Propheten,
Die hierzuland' aus allen Löchern kriechen,
Und ein verschmitzter Kerl, der die Komödie
Der Frömmelei talentvoll spielt, verführt
Die öffentliche Meinung und dictirt
Dem Lande die Gesetze" —

da ging ein hundertfaches Rufen durch's Haus, welches nur abgebrochen wurde, weil Wagner-Montrose ohne Einhalt fortsprach:

„Bringt ein Staatsgrundgesetz, das in sich selbst
Beruht, das eurer Kirche festen Platz
Und volle Freiheit bietet — König Karl
Wird's unterschreiben, ich steh' dafür ein.
Ein Grundgesetz dagegen, das den Glauben

Zum Richter macht in weltlichem Verhältniß,
Werd' ich bekämpfen bis an meinen Tod.
Gebt Gott, was Gottes, doch dem Kaiser, was
Des Kaisers." —

Bei diesem endlich erreichten Punkte aber hielt Nichts mehr den Ausbruch des Publicums zurück; wie ein Donner brach die Zustimmung los, daß der Saal erzitterte. Der größte Theil der Zuhörer war aufgesprungen von den Sitzen und rief und schrie und klatschte, und das Wort „Concordat" flog in der Luft herum — ich habe nie einen solchen Tendenzsturm im Theater erlebt. Und immer, wenn man die Leute erschöpft glaubte vom Rufen, Schreien und Klatschen und die Schauspieler fortfahren wollten, sammelte sich der Ausbruch wieder zu neuer Kraft.

Ich selbst saß in einer eigenthümlichen Verlegenheit da: ich selbst hatte das geschrieben, es war meine Meinung, und doch — um die volle Wahrheit zu sagen — ich selbst wie die Schauspieler auf der Bühne wurden überrascht von dieser gewitterartigen Wirkung. Wir hatten in sechs Proben diese Worte gehört und gesprochen, und Keinem von uns war eingefallen, daß die Tendenz hervorspringen werde wie ein geharnischter Krieger. Es ist mit der Tendenz gar oft wie mit einer Neigung, die plötzlich entsteht. Man ist ihrer gar nicht gewärtig, und sie erhebt sich mit einemmale wie ein Riese. So liegt in der Bevölkerung das Herz ruhig und still, ein Wort wird aber deutlich ausgesprochen, es trifft, und die Neigung des Herzens springt auf mit elementarischem Ungestüm.

So war's gekommen, und ich stand erstaunt da, und ich, der Director des Theaters selber, war Urheber einer so bedeutungsvollen Demonstration — und der Kaiser saß in seiner Loge und sah und hörte das Alles.

„Das kriegen wir nicht wieder zu hören!" sagten die Leute beim Fortgehen, und man sah mich an wie einen herausfordernden

Helden, der ich gar nicht war. Die Sache war mir wohl echt, die Anwendung war mir ganz unerwartet.

Mein Chef war krank und hatte der Vorstellung nicht beigewohnt. Aber das Verbot wird nicht ausbleiben für die Wiederholung! hieß es von allen Seiten. Die Wiederholung war angekündigt für den folgenden Tag.

Ich wartete bis Mitternacht — es kam Nichts. Am andern Tage war „Montrose" an allen Straßenecken angeschlagen, und in's Theater kam keine Ordre, daß gestrichen werden müsse. Aus dem Theater nach meinem Bureau gehend, begegnet mir ein Herr aus der Umgebung des Kaisers. Er lächelt, ich frage. — „Nichts geschieht!" erwidert er. — „Und der Kaiser hat nicht —?" — „O nein! Er soll geäußert haben, daß er jetzt recht deutlich wisse, wie Sie und die Wiener über das Concordat denken. Aber vom Streichen oder gar vom Beseitigen der Stelle ist gewiß keine Rede."

In der That erfolgte gar keine Einwendung. Dies ist zumeist das Klügste bei solchem Wetterleuchten im Theater. Besonders in Wien. Hier sind es immer nur die Besucher der ersten Vorstellungen, welche Tendenz suchen und heftig beklatschen; bei den ferneren Vorstellungen tritt die Composition des Stückes in all ihre Rechte. Am zweiten Abende wurde jene Stelle des Montrose kaum bemerkt und ebensowenig bei den folgenden Vorstellungen. Wir gaben es zehnmal hinter einander, und es wurde nicht aus solch einem Tendenzgrunde abgebrochen, sondern wegen Erkrankung eines Mitgliedes. Die Nemesis kam erst spät; sie kam in Gestalt eines Mißverständnisses, aber sie kam. Als ich das Stück später wieder ansetzte, wurde es irrthümlich vom Verbot betroffen. Wir waren nämlich in den französischen Krieg gerathen und in politische Aufregung, welche Verfassung begehrte; vom Concordate war augenblicklich gar nicht die Rede. Jeden Abend spähte das Publicum nach tendenziösen Worten und fand sie oft in den harmlosesten Stücken, und meinem Chef war gesagt worden, man möge vorsichtig

sein in der Wahl der Stücke, damit nicht so viel Gelegenheit geboten werde zu Tendenz-Applausen. Er hatte, wie gesagt, die „Montrose"-Demonstration nicht erlebt, er hatte nur erfahren, daß eine stattgefunden, und als ich jetzt „Montrose" ansetzte, erklärte er mir, „Montrose" sei nicht ferner zulässig. Vergebens machte ich bemerklich, daß jene Demonstration ein ganz anderes Thema betroffen habe, als jetzt Zielpunkt des Publicums sei, und daß dies nur bei der ersten Aufführung geschehen und später bei neun Aufführungen ganz unterblieben sei — vergebens! Die Constellation der Gestirne war ungünstig, „Montrose" blieb untersagt.

Nach Jahren hatte ich einen neuen Chef, welcher von diesen Schicksalen des Stückes Nichts wußte, welcher aber für das Stück eingenommen war. Wunderlicherweise wußte er auch nicht, wer der Verfasser. Er forderte mich auf, es wieder in's Repertoire zu bringen. Und nun konnte ich nicht. Der Cromwell-Darsteller war in Gedächtnißkraft und Energie gealtert, die Rolle war kaum noch geeignet für ihn; ich fürchtete aber, die Abforderung der Rolle würde den verdienten Veteranen kränken, und so zögerte ich und zögerte, bis ich selbst die Rolle des Besetzens aus der Hand geben mußte. Und so hat die Nemesis das Stück in den Schatten gebracht.

Es folgten im Frühjahre „Die Sabinerinnen" von Paul Heyse, eine poetisch schöne Arbeit, aber eine römische, für welche auch damals unser weibliches Personal nicht völlig ausreichend war. Das Publicum wendete sich eilig dem „Verarmten Edelmanne" von Feuillet zu und dem „Grafen Waldemar" von Freytag. Auch Weilen's „Tristan", eine romantische Studie, interessirte nur kurze Zeit; alle Aufmerksamkeit drängte sich auf die Novembertage, welche „Vor hundert Jahren", ein Festspiel zur Säcularfeier des Geburtsjahres Schiller's von Friedrich Halm, und das Fragment „Demetrius" bringen sollten.

Es war ein noch nirgends gewagter, kühner Versuch, dies Fragment allein auf die Scene zu führen, aber der seltene Tag, meinte ich, gestattete wohl einen seltenen Versuch. Ich hatte am Burgtheater eingeführt, daß die Geburtstage Lessing's, Goethe's, Schiller's und Shakespeare's immer durch Aufführung eines Stückes von dem Geburtstagshelden gefeiert wurden. Es geschah dies ohne besondere Ankündigung, unserer Verehrung ein Genüge und den aufmerksamen Literaturfreunden eine Veranlassung zur Theilnahme an stiller Feier. Trotz dieser Unscheinbarkeit wurde mir einmal zum Shakespeare-Tage die Aufführung eines Shakespeare-Stückes untersagt. Der britische Dichter war nicht beliebt bei meinem Chef, und auch die stille Feier verdroß ihn. Das hatte indeß kaum Jemand außer mir bemerkt, und das Publicum, mehr und mehr unterrichtet von diesen literarischen Feiertagen — stille Feste finden die wärmsten Anhänger — war allmälig daran gewöhnt. Ein bekanntes Stück von Schiller war also nicht feierlich genug für den hundertjährigen Geburtstag; was war natürlicher, als daß wir auf diese „Demetrius"-Perle seines Nachlasses geriethen und daß wir darauf rechneten, der ungewöhnliche Abbruch mitten im zweiten Acte werde in solcher Stimmung hingenommen werden und werde nur den Gedanken an den frühen Tod des großen Dichters wecken, an einen Tod, der eine seiner schönsten Arbeiten jählings unterbrochen habe.

Lebhaft hatten wir bis in den Nachmittag hinein den stürmischen polnischen Reichstag probirt, und ich war eben erschöpft nach Hause gekommen, da traten einige Schriftsteller bei mir ein und fragten mich, ob das Burgtheater und ich wohl bereit wären zu noch weiteren Anstrengungen für die diesjährige, die hundertjährige Schillerfeier? Wie das? Mit Einem Worte: ob nicht diesmal eine Schillerfeier in größerem Style ermöglicht werden könnte?

Wenn ich jetzt zurückdenke an die Tage nach dem großen Schillerfeste in Wien, an die Nachrichten aus Berlin, wo die Feier an Rohheit der Volksmasse so traurig zu Grunde ging, an den ge-

rechten Stolz der Wiener, daß sie, obwohl so lange äußerlich abgesperrt von literarischer Gemeinschaft mit Deutschland, den großen Dichter so großartig gefeiert, so maßvoll unter Umständen, welche zur Ausschweifung geradezu verlockten, und doch so innig, so wahr, so enthusiastisch — dann ergreift mich tiefe Rührung. Und gar erst, wenn ich zurückblicke auf die Entstehung des großen Festes, auf die dürftigen Anfänge, o, wie dürftig und gering waren sie, fast hoffnungslos!

Zu meiner Schande muß ich gestehen, daß mich die Frage jener Schriftsteller unvorbereitet traf. Ich hatte nur an die Feier im Theater gedacht, und ich habe eigentlich keine Neigung für die Jubiläen, welche so gewiß festbedürftig aufgeputzt werden nach Verlauf von zwei Jahrzehnten und noch einem halben Jahrzehnt. Das war nun freilich hier ganz anders bei dem hundertjährigen Geburtstage unseres geliebtesten Dichters; aber dennoch war mein Gedanke nicht über den künstlerischen Kreis einer Feier hinausgegangen.

Ich habe außerdem keine persönliche Neigung für öffentliche Demonstrationen, welche fast immer die Uebertreibung sachgemäß in sich großziehen, und — was das Aergste war — ich glaubte nicht, daß ein Dichterfest im Vaterlande so allgemeine Theilnahme wecken könnte. Die vielen künstlichen Feste in Deutschland hatten mich abgestumpft. Ich bin kein Gegner derselben gewesen, weil ich gar Nichts dagegen einwenden möchte, daß die Menschen ihr Leben sammeln auf allen möglichen Punkten und daß sie wichtige Zwecke oder Personen feiern. Aber meine persönliche Art hat keinen Zug für dergleichen. Dazu kam die Erinnerung an die hundertjährige Goethefeier 1849, welche doch eigentlich eindruckslos verblieben. Daß Schiller dem großen Publicum viel näher steht, wußte ich wohl, ebenso daß er gerade in Oesterreich von unermeßlicher Popularität; aber der Gedanke eines großen öffentlichen Festes war mir doch überraschend.

Ich schwieg zunächst und hörte die Meinungen der Männer, welche sich ja mit der Idee schon beschäftigt hatten und welche das

erreichbare Material berührten, unter welchem das Burgtheater figurirte. Sie hegten übrigens selbst keine gar großen Erwartungen und gingen davon aus, daß das Fest wohl nur in engerem Kreise gefeiert werden könnte.

Diese Mittheilungen weckten erst meine Phantasie; der alte Zauberklang des Namens Schiller that das Seine, der Widerspruch erhob sich in mir gegen eine dürftige Feier in kleinem Kreise — „Größeres sei doch nicht möglich!“ war gesagt worden. „O doch“, hieß es nun auf einmal, „für Schiller ist in Wien das Größte möglich!“ — „Aber wie? Wie sollen wir das anfangen?“ — „Wir nehmen die Adreßbücher und Schematismen und wenden uns an alle Corporationen mit der Anfrage.“ — „Und erhalten keine Antwort!“ — „Wir verlangen keine, wir laden sie zu einer Vorbesprechung. Auf den Namen Schiller hören Alle; es werden Verschiedene kommen, es werden sich Vorschläge melden, diese werden Anknüpfungen bieten, der Plan wird sich bilden, wird sich praktisch erweitern, nicht blos theoretisch wie unter uns Wenigen.“ — „Aber in dieser Zeit tiefer politischer Aufregung, wird man uns Zusammenkünfte gestatten, Vorbereitungen zu einem großen öffentlichen Feste?!“

Das wußten wir Alle nicht, aber wir hatten uns gegenseitig aufgeregt und gesteigert; wir vereinigten uns zu den Aufforderungen in so großem Umfange.

Sie entsprachen unseren kühnsten Erwartungen. Männer aus allen Kreisen erschienen, das Rad kam in's Rollen, und die Männer, welche an jenem Nachmittage bei mir gewesen, setzten einen Eifer, eine Arbeitskraft daran, fanden so nachdrückliche Unterstützung von Seiten aller Zutretenden, daß ein Fest von unerhörter Fassung skizzirt werden konnte.

Und die Erlaubniß zur Ausführung? Ach! sie lag noch im gefährlichsten Zweifel, als schon alle Vorbereitungen fertig waren. Der damalige Minister Herr v. Thierry sagte zu mir, ich sei als

Director des Burgtheaters eine officielle Person, welche die Verantwortlichkeit übernehmen müßte. Er war ein kleiner Mann, der fortwährend schnupfte und der mir kategorisch eröffnete, ich müßte für alle Folgen einstehen. — „Was wird das zu bedeuten haben, Excellenz, wenn ich für üble Folgen einstehen soll? Nichts. Viel wichtiger ist, daß Sie, wie Sie gethan, an meine Kenntniß des Wiener Publicums appelliren, weil ich als Theater-Director zehn Jahre lang Gelegenheit gehabt hätte, es zu studiren. Sie fragen mich auf's Gewissen, ob bei der jetzigen aufgeregten Stimmung ein Fest von solcher Ausdehnung, mit einem Zuge durch die ganze Stadt, mit Reden auf öffentlichem Platze vor Tausenden von Zuhörern nicht ein übermäßiges Wagniß sei? — Nein, erwidere ich, meines Erachtens ist es in diesem Falle kein übermäßiges Wagniß, weil es ein Dichterfest, weil es ein Fest Schiller's ist. Wir können mit Recht sagen: die Regierung schenkt den Wienern großes Vertrauen, rechtfertigt ihr Wiener dies Vertrauen! — Und so weit ich die Wiener kenne, Excellenz, werden sie's rechtfertigen. Sie hegen eine reine, tiefe Liebe für Schiller, es wird für sie ein Ehrenpunkt sein, das Fest ihres großen Dichters rein und unbefleckt zu erhalten."

Dazu schüttelte er das Haupt.

Das Fest versank im Entstehen. Nur eine Aussicht blieb, die Aussicht auf einen directen Weg zum Kaiser.

Auf diesen Weg ward all' unsere Hoffnung gesetzt, und wir hatten guten Fug zu dieser Hoffnung. Wie oft in Theaterfragen, die ja leicht die wichtigsten Fragen des Staates berühren, hatte eine freie Entscheidung unerreichbar geschienen, und die freie Entscheidung war jedesmal gewonnen worden, wenn es gelang, die Anfrage um ein liberales Zugeständniß an den Kaiser selbst zu bringen. „Wallenstein's Lager" — um nur eines dieser Beispiele anzuführen — war uns wieder entzogen worden wegen des Capuziners; es war gelungen, den Kaiser selbst zu fragen, und das „Lager" war unser sammt dem Capuziner. Und so geschah's auch hier; unsere Hoffnung

erfüllte sich ganz; in aller Kürze und Einfachheit gewährte der Kaiser die volle, unbeschränkte Ausdehnung des Schillerfestes.

Vom Praterstern aus zog der unabsehbare Fackelzug durch die Leopoldstadt, durch die ganze innere Stadt bis zum Paradeplatze. Zwei Knaben, die Söhne des Grafen Franz Thun, trugen den Lorbeerkranz für Schiller, und die unermeßliche Menschenmenge auf den Straßen, an den Fenstern, auf den Dächern rief kein anderes Wort als Huldigung auf Huldigung für den großen Dichter, Jubelruf auf Jubelruf, wenn die Knaben mit dem Lorbeerkranze vorüberzogen. Die Wiener rechtfertigten vollständig das in sie gesetzte Vertrauen, und auf dem Paradeplatze, wo wir ein kolossales Standbild Schiller's aufgerichtet — Dank der rasch schöpferischen Kraft des Bildhauers Meixner —, wo die weite, freie Fläche bedeckt war von vielleicht dreißigtausend Menschen, und wo diese Dreißigtausend in einer Ruhe harrten wie im Parterre des Burgtheaters, wo ich eine Rede zu sprechen oder vielmehr zu schreien hatte, da vernahm man nicht einen Ruf, der was Anderes als Schillerfeier bedeutet hätte. Die Antwort auf meine Hochrufe kam wie Meeresbrausen heran, aber rein und einstimmig; Jubelruf auf Jubelruf für jede Eigenschaft Schiller's, die genannt wurde, stieg in die Lüfte, und jeder Ruf war rein, rund, donnernd wie das reine Element der Liebe zum großen Dichter; das Echo von der Stadtseite brachte die Rufe zurück wie eine harmonische Bestätigung des einen gesammelten Sinnes für Friedrich Schiller.

Und ebenso ohne die geringste Störung verlief sich die Menschenmenge. Es war Alles gelungen, wie es die kühnste Phantasie sich vorstellen gekonnt, und voller Freude eilte ich am Morgen darauf zum Minister Thierry, der mich zu sich berufen. Ich meinte eines Wortes der Zufriedenheit sicher gewärtig sein zu dürfen. Ich hatte mich geirrt; er hatte kein solches Wort, wohl aber die Forderung, daß die Schiller-Statue sogleich beseitigt werden sollte, weil sie zu Demonstrationen Anlaß geben könnte.

Meine Begleiter, zwei vornehme Herren, verbeugten sich; ich widersprach. Das Fest war auf mehrere Tage ausgedehnt; an diesem Abende sollte es im Sophiensaale literarisch gefeiert werden, die Elite von Wien war dazu angesagt, die ganze Stadt wußte, daß Schiller*tage* angekündigt waren, es wäre ein herausfordernder Mißklang, ein Mißtrauenszeichen auffälligster Art gewesen, wenn am zweiten Tage das Standbild des Dichters beseitigt worden wäre.

Es blieb denn Nichts übrig, als wiederum beim Kaiser selbst anfragen zu lassen, und vom Kaiser kam wiederum die Antwort: Die Statue Schiller's bleibt stehen.

Bekanntlich schenkte der Kaiser den Platz selbst zu einer dauernden Bildsäule des Dichters und gab ihm den Namen Schillerplatz.

Bekanntlich soll das neue Burgtheater auf diesen Platz kommen.

Möge der Tag bald erscheinen, an welchem wir Schiller und sein Schauspielhaus dort stehen sehen! Wien hat die Schiller-Statue und ein neues Burgtheater verdient.

XXX.

Schillerfest und Burgtheater hingen auf's Engste zusammen. Man hat „draußen" im Reiche gar keine Vorstellung davon, wie die Schiller'schen Dramen hier die Seele der Anziehungskraft sind, welche das Burgtheater auf das große Publicum ausübt, die Seele der Hochachtung, welche dem Burgtheater gezollt wird. Schiller's Worte im Burgtheater sind den Oesterreichern wie ein Evangelium. Man findet in Schiller's Worten die Wahrheit, die Würde, die Tugend und die Schönheit ganz und gar. Niemand bezweifelt sie, Jedermann sind sie ein Genüge, eine Erhebung; man glaubt an sie wie an eine moderne Offenbarung. Ein Schiller'sches Stück in ungenügender Darstellung begegnet heftiger Entrüstung im Publicum. Da fühlt sich Jeder berufen, ein Tempelwächter zu sein.

Deßhalb war es ein Wagniß, das „Demetrius"-Fragment aufzuführen. Mit dem bloßen Anfange eines Stückes, mit dem grellen Abreißen des Stückes konnte Schiller compromittirt erscheinen, und das hätte man nicht vergeben.

Allerdings bot die große Verehrung Schiller's doch auch eine Garantie. Gerade ein solches Publicum brachte ja eine Pietät mit, welche auch einem bloßen Fragmente gegenüber dankbar ist. Gerade der jähe Schluß konnte eine elegische Stimmung wecken, konnte den Sinn hinüberlenken vom unvollendeten Kunstwerke auf das vorzeitige Todesschicksal des Dichters.

Darauf rechnete ich. Ich hoffte, das Publicum werde sagen: So viel hat uns Schiller noch gegeben, seien wir dankbar, daß wir seine letzten Scenen auf unserem Burgtheater sehen können!

Und so lautete denn auch wirklich die Schlußmeinung des Publicums.

Wir schließen die Fragments-Vorstellung natürlich mit dem Monologe der Marfa, die kleinen Zusätze, welche noch vorhanden sind, fallen lassend. Jener Monolog ist wenigstens ein Schluß der großartigen Exposition, welche uns Schiller voll gegeben: erst den prachtvollen Reichstag zu Krakau, dann in Rußland die Mutter des Prätendenten und mit dem Patriarchen den Blick in die russischen Verhältnisse. Als Schluß einer Exposition macht sich auch der Abgang Marfa's theatralisch wirksam geltend. Man hat doch eine volle Einsicht, ein volles Interesse gewonnen; auf die Ausführung hat man ja von vornherein verzichtet.

Während der Vorbereitungen zum Schillerfeste probirten wir unablässig den „Reichstag", welcher ja in erster Linie zu den Vorbereitungen des Schillerfestes gehörte. Diese Reichstagsscenen müssen scenisch vollendet auftreten, dann wirken sie außerordentlich. Sie enthusiasmirten das Publicum. Die Shakespeare-Studien waren uns zu statten gekommen, ein stürmisches Ensemble so darzustellen, daß jeder Zuschauer und Zuhörer den bloßen Theaterbegriff vergessen mußte. Dies ist ja das Endziel eines guten Theaters: die Wirkung der Kunst hervorzubringen, ohne daß die einzelnen Hilfsmittel der Kunst bemerkt werden.

Zu einer der vorhandenen Fortsetzungen des Fragments konnte ich mich nicht entschließen. Sie sind zu schwach. Einer der Fortsetzer hatte mir geschrieben: Sie sind es Schiller schuldig, das Vorurtheil gegen mich fallen zu lassen; denn hier handelt sichs um Schiller! — Ich hatte ihm geantwortet: Eben deßhalb, weil es sich um Schiller handelt, kann ich eine Fortsetzung nicht aufführen, welche dem Schiller'schen Anfang nicht gerecht wird.

Damit habe ich übrigens nicht sagen wollen und will ich durchaus nicht sagen, daß ein voller Schiller'scher Maßstab an eine solche Fortsetzung angelegt werden müsse. Eine nur leidliche Fort-

setzung wäre mir sehr willkommen gewesen, um das Schiller'sche Fragment als organischen Theil eines ganzen Stückes dem Theater einzuverleiben. Wenn solche Fortsetzung nur allenfalls theatralisch bestehen kann hinter Schiller's glänzender Exposition, dann erachtete ich sie als einen Gewinn für die deutsche Bühne. Den Ansprüchen an Schiller brauchte sie nicht Rede zu stehen.

Aber es ist kaum Aussicht vorhanden, daß wir je eine solche Fortsetzung erhalten werden. Die Arbeit ist unter allen Umständen undankbar. Nicht gerade im Theater, aber gegenüber der Kritik. Wer von Talent hat die Entsagung, nur dem Theater zu nützen, sich selbst aber jedenfalls auszusetzen, auch wenn er im Theater zur Noth befriedigte! Und wer sich dem undankbaren Wagnisse hingäbe, der müßte jedenfalls von der ersten Scene Schiller's anfangen, seine Fortsetzung einzuleiten, der müßte Schiller ändern und streichen. Wer entschließt sich dazu!

Ich bin außer Zweifel, daß Schiller diese anderthalb Acte vielfach geändert hätte, wenn er zur Ausführung des ganzen Stückes gekommen wäre. Wie dieses Fragment jetzt dasteht, ist es auf ein Riesenpersonal angelegt, welches keine Bühne der Welt stellen kann. Die Polen nehmen jetzt schon ein ganzes Personal in Anspruch, und doch haben sie nur einen episodischen Antheil an der Entwicklung des Ganzen zu erwarten; außer Marfa und dem Patriarchen fehlt die ganze russische Welt noch, der Czar Boris Godunoff an der Spitze. Das hätte Schiller, der während seiner letzten fünf Jahre in fachmäßige Berührung mit dem Theater getreten war, der namentlich mit Iffland, damals Director in Berlin, in diesem Betracht verkehrte, das hätte Schiller ganz gewiß berücksichtigt. Und er war von einer staunenswerthen Energie gegen seine eigene Schrift, sobald er mit seinem großen Compositions-Blicke seine Entwürfe ansah und endgiltig ausführte. Schonungslos pflegte er da vorzugehen gegen das Vorhandene. Ich erinnere nur an seine Umarbeitung des „Egmont", welche Diezmann in Leipzig in Druck

gegeben. Da ändert Schiller Goethe resolut, oft radical, und gegen seinen verehrten Freund Goethe war er sicherlich noch viel schonender als gegen sich selbst. Gerade so wie mit dem „Egmont“ würde er mit dem „Demetrius“ vorgegangen sein.

Wie leicht, wie scharf hatte er in dieser „Egmont“-Reform Alles beseitigt, was die dramatische Schwäche des „Egmont“ ausmacht! Diese Schwäche besteht darin, daß die Gegensätze im Stücke einander vorsichtig aus dem Wege gehen fünf Acte lang. Das Zusammentreffen der Gegensätze bildet aber das Drama. Nur ein einzigesmal, nur im vierten Acte, begegnen sich Egmont und Alba. Freilich fielen bei der Schillerschen Reform einige der hundert Vorzüge des Goethe-„Egmont“, welche eben in dem ruhigen Gange des Goethe-Stückes wurzeln, und Goethe selbst schüttelte den Kopf zu solcher Dramatisirung seines „Egmont“. Er war eben in erster und letzter Linie nicht so dramatischer Componist wie Schiller, dessen Dramen just durch ihre Compositionskraft der Schatz des deutschen Theaters sind. Wer aber so am „Egmont“ verfuhr, wie wäre der mit seinem Eigenthume, mit dem nur skizzirten „Demetrius“, umgesprungen!

Das Schicksal hat ihn weggerissen. Nehmen wir Abschied.

Bei diesem Begriffe „Aenderungen“, welcher den Theater-Dirigenten alle Tage zudringlich antritt, drängt sich ein Scribesches Stück vor, welches wir in diesem Jahre 1859 neu brachten. Es waren Standesänderungen nöthig, um den Zutritt des Stückes zu ermöglichen; vornehme Leute mußten minder vornehm auftreten. Es waren die „Feenhände“ — „Les doigts de fée“.

Das Stück behandelt sehr dreist eine sociale Frage: was sollen hochgeborene Mädchen thun, wenn sie nicht reich genug sind und keinen Gatten finden, und keinen Anhalt finden in der Welt? — Sie sollen arbeiten. — Das zu antworten hatte Scribe die Dreistigkeit in diesen „Feenhänden“. Und das führte er gründlich durch in der Handlung dieses Stückes, und dies Stück wurde auf

dem ersten Theater Frankreichs, auf dem Théâtre Français, aufgeführt.

Nun muß man freilich nicht glauben, daß dies Théâtre Français ein ähnliches Publicum habe wie das Burgtheater, eine ähnliche Atmosphäre von officiellem, aristokratischem, vornehmem, rücksichtsvollem Wesen. O nein! Es erhält zwar eine Subvention von der Regierung; aber Hofrücksichten beeinflussen es gar nicht. Sein Publicum ist in keiner Richtung exclusiv, es ist das Publicum der gebildeten Pariser. Es hat zudem eine republikanische Schauspieler-Verfassung, innerhalb welcher es sich im Wesentlichen selbst regiert durch Stimmenmehrheit seiner Sociétairs (so heißen die lebenslänglichen Mitglieder), und diese Verfassung bringt es mit sich, daß es immer in unmittelbarer Berührung bleibt mit Sitte und Anschauung der lebendigen französischen Welt. Es gestattet also eine viel freiere Wahl im Thema seiner Stücke, es gestattet eine freiere Sprache als das Burgtheater. Aber auch für dies Théâtre Français war solch ein sociales Thema wie in den „Feenhänden" immerhin spitz und ein wenig dornig. Die Schwierigkeit wurde dadurch erhöht, daß Scribe den französischen Dramatikern zu lange lebte, wirkte und — reussirte. Der alte Herr brachte nach vierzigjähriger enormer Theaterthätigkeit immer noch wirksame Stücke, welche dem jüngeren Geschlechte den Raum beengten. Das junge Geschlecht tadelte, schalt, verläumdete wohl auch die ungenügende Fähigkeit des alten Herrn. „Der Bindfaden" — „la ficelle" — war das Stichwort des Tadels. Man sähe überall den „Bindfaden", an welchem die Scribe'schen Puppen durch die Acte hindurchgeleitet, an welchem die Acte selbst zusammengehalten würden. Das hat sich später gerächt. Als er gestorben war, kamen gröbere Compositionen an die Reihe, und ein Kritiker rief: Eh bien! den Bindfaden sind wir los, aber was haben wir nun? Den „Strick" — „la corde".

Nun, diese Opposition gegen Scribe kam bei diesen „Doigts

de fée“ zum Ausbruche. Das dreiste sociale Thema bot den Anlaß, aber auch nur den Anlaß. Der Neid war die Grundursache; die Aufnahme des Stückes wurde bei der ersten Aufführung heftig bestritten. Das lockte mich nur, es kennen zu lernen. Scribe hatte in Folge der bestrittenen Aufnahme wirklich Aenderungen gemacht; das gedruckte Buch enthielt sie, und ich fand das Stück trotz der Pariser Tonangebung, die ich seit lange kannte, interessant und unterhaltend. Das Publicum in Paris ist auch dieser Meinung geworden, und das Stück hat sich gehalten.

Ich wollte es geben und stand mit dieser Absicht vor einer hohen Mauer im Burgtheater. Das arme vornehme Mädchen Helene, welche durch Arbeit ihr Leben sichern will, ist nicht mehr und nicht weniger als eine Herzogin. Dafür eine Erlaubniß zu hoffen, wäre Vermessenheit gewesen. Für unsere Zwecke, meinte ich also, ist das Mädchen ebenso gut, wenn sie ein bloßes Edelfräulein ist! Demgemäß degradirte ich die ganze Familie, und — das Stück kam zur Aufführung und gefiel trotz des Putzmachergeschäftes, welches Helene errichtet hat.

Unter solcher Standesbeschränkung nahmen auch wir in Wien theil an dem dreisten socialen Thema eines Lustspiels, und das Samenkorn wird keimen bei unseren Lustspiel-Poeten.

Praktisch hat es sich wie ein socialer Scherz schon fortentwickelt, als das Stück bei anderen Hoftheatern anklopfte. Die Herren Intendanten waren sehr ungehalten, daß man einem Edelfräulein so Etwas zumuthen könnte. Jetzt kam die Standeserniedrigung beleidigend an den kleinen Adel: diesen Herren mitten unter Herren „von" war das Edelfräulein empfindlich. Was bei uns Rettung gewesen, war dort Verbrechen; dort hätte man allenfalls die arme Helene wieder zur Herzogin machen können; die Herzogin lag ferner, und mit ihr wurde die ganze Mesaventure chimärisch.

Die Moral davon lautet: Sociale Lustspiele sind ein wahrer Schatz für die Bühne, denn sie führen in's organische Leben des

Publicums, berühren also die Charaktere viel intimer, als dies bloße Situations-Lustspiele können. Aber sie finden auch am schwersten Zutritt und beleidigen das Publicum am leichtesten. Wandlungen des Lebens, welche erst im Zuge begriffen sind, haben auf der Bühne einen sehr schweren Stand, denn das Publicum spaltet sich in Parteien für das erst Werdende. Es weint und lacht einträchtig nur über das Fertige, welches in die Gewohnheit der Menschen übergegangen ist.

Sind aber sociale Lustspiele einmal durchgedrungen, dann sind sie von langer Dauer auf der Bühne, denn sociale Reformen, welche durchgeführt worden sind, haben eine sehr zähe Lebenskraft.

Molière, der so oft fälschlich empfohlen wird, ist ganz besonders lehrreich in der Theaterfrage vom socialen Lustspiele. Molière hat es trefflich verstanden, seine Stücke durch sociale Züge zu befruchten. Nur zu befruchten. Er versuchte es nie, neue sociale Verhältnisse aufzustellen, aber er knüpfte seine Charaktere da an, wo sie mit gesellschaftlichen Schäden zusammenhingen, und dadurch gelang es ihm, Charakter*typen* zu schaffen. Zum Beispiele den Tartuffe. Zum Theile deßhalb genießt er in der französischen Literatur ein so großes Ansehen, er, der französische Schauspieler, in der französischen Literatur, wie Shakespeare, der englische Schauspieler, in der englischen Literatur. Vielleicht weil sie als Schauspieler die socialen Schwierigkeiten des Lebens doppelt empfanden, hatten sie in sich die Fähigkeit des Ausdruckes dafür tiefer entwickelt.

Molière's Ansehen ist noch im heutigen Frankreich außerordentlich. Nicht blos beim Bourgeois, welcher die Statue des Komödiendichters an der Straßenecke mit Behagen anschaut, sondern auch beim vornehmsten Literaten. Molière ist eben Gründer der französischen Komödie von socialem Charakter, und er vollbrachte dies mit nacktem realen Talente. Er lehrte nicht, sondern er zeigte.

Er hat die gleichzeitigen Spanier und Italiener fleißig benützt — kein Franzose fragt danach. Sie sind in dem Punkte der An-

eignung oder, wie es jetzt heißt, der Annexion von weitestem Gewissen. Dumas der Vater hatte einmal die Naivetät, zu erklären: Ja, es ist wahr, ich habe diese zwei Scenen meines Lustspiels einem alten Stücke blank entlehnt, aber in jenem alten Stücke machten sie keine Wirkung, in dem meinigen wirken sie gut. Ich habe also ein Recht gehabt, sie mir anzueignen, und nun sind sie mein, denn ich hab' sie zur Geltung gebracht. — Die Franzosen widersprachen nicht.

Ebensowenig kümmerte man sich bei Molière darum, woher er sich versorge. Dieser Kummer ist nur eine neidische Neigung in Deutschland. Was in Frankreich der Landsmann verarbeitet und fertigbringt, das ist des Landsmannes, das ist ein nationaler Erwerb; kein literarischer Commissär fragt nach dem Ursprungszeugnisse. Deßhalb sind wir auch jetzt mit dem literarischen Eigenthumsvertrage so arg im Nachtheile. Wir selbst denunciren jeden unserer Landsleute, wenn er Etwas von Franzosen entlehnt, den Franzosen fällt das nicht ein. Zur Erleichterung dient ihnen freilich, daß sie gar nicht kennen, was bei uns geschrieben wird. Kommt doch einmal dem Franzosen Etwas zu von unserer Literatur, dann beleckt er es mit seiner nationalen Zunge so lange, bis der fremde Ursprung unkenntlich geworden und der Nachweis der Entlehnung kaum möglich bleibt. Solch ein literarischer Vertrag zwischen einem nationalen Volke, wie die Franzosen sind, und einem kosmopolitischen Volke, wie wir sind, wird stets die Wirkung haben, daß das kosmopolitische Volk alle Kosten zahlt, was wir denn auch redlich thun oder thun müssen.

Ich komme auf Molière und unser literarisches Verhältniß zu den Franzosen, weil wir Anno Neunundfünfzig wieder einmal den Versuch machten, ein Molière'sches Stück neu in Scene zu setzen.

Von Zeit zu Zeit übersetzt ein Literat, der viel Zeit hat und nicht genug eigene Schöpfungskraft besitzt, die älteren Stücke fremder Literatur in neues Deutsch und macht uns in den Zeitungen

begreiflich, daß es ganz unclassisch von uns sei, die classischen Stücke hochgebildeter Völker auf unserer Bühne zu vernachlässigen. Namentlich die Lustspiele, da es uns doch an Lustspielen so sehr gebreche. Namentlich Molière — setzt er hinzu —, der Vater des französischen, ja des europäischen Lustspieles, verschwinde auf ganz unverantwortliche Weise vom deutschen Theater!

Das lassen wir uns gesagt sein und setzen wieder einmal ein neu übersetztes Stück von Molière in Scene, und rufen uns, wie ich oben versucht, sorgfältig in's Gedächtniß, daß Molière die größte Bedeutung habe für die Composition des Lustspiels, und sind dann ganz erstaunt, wenn die Wirkung ausbleibt auf unserer Scene.

So ging es uns in diesem Jahre mit dem „Geizigen". Wir wiederholten ihn vor leerem Hause.

Woran liegt das? Man giebt ja doch diese Stücke heute noch im Théâtre Français regelmäßig, und die Franzosen finden das gut und löblich. Ja, in ihrem eng nationalen Wesen leben die alten Theater-Traditionen noch; die Franzosen sind bewunderns-werth conservativ in ihren Künsten. Wir sind es nicht. Wenn wir diese alten Stücke trefflich dargestellt im Théâtre Français sehen, so müssen wir uns sehr stacheln mit literarischen Sporen, um ihnen einigen Geschmack abzugewinnen; eigentlich finden wir sie in-sipid, grob, veraltet. Alte, unverlöschliche Linien der Lustspiel-wirkung erkennen wir wohl, aber es sind uns nur Linien zu Studien. Der Inhalt, welchen sie einkreisen, ist uns längst fade geworden; wir wollen Lustspielverhältnisse unserer Tage. Das geht so weit, daß selbst Krankheitssymptome unserer Tage in Molière's Form nicht mehr bei uns wirken. Die Frömmelei war in den Dreißiger und Vierziger Jahren sehr sichtbar in Deutschland und sehr verhaßt; man freute sich in Leipzig wochenlang voraus, daß zum Neujahrs-tage Molière's „Tartuffe" aufgeführt werden sollte. Der Neu-jahrstag kam, „Tartuffe" kam auch und — machte gar keine Wirkung.

Summa: schätzbares Material für Theater-Studien ist noch lange kein Material für's Theater selbst.

Der Sinn ist aufzusuchen, in welchem Leute wie Molière geschrieben, der Sinn, durch welchen sie so stark gewirkt. Nur wer den Sinn entdeckt und gleichzeitig Talent hat, wird durch dies Studium dem jetzigen Theater nützen. Er wird nicht die Prügelscenen wiedergeben — der Stock wird überall abgeschafft, und auf unserem Theater sollen Prügel einen lustigen Eindruck machen! — sondern er wird, wie Molière seinerzeit, Schwächen und komische Leidenschaften heutigen Tages zu Ausgangspunkten nehmen, aber er wird uns nicht beweisen wollen, daß der Geiz etwas Komisches sei, weil er es in roherer Zeit gewesen sein mag.

Wer so vorgeht, der wird dann auch begreifen, daß zum Beispiele unser kritisches Vorurtheil gegen politische Lustspiele im Wesentlichen altmodisch geworden und der Revision bedürftig ist. Unsere Zeit ist politisch. Hier liegen also auch Neigungen und Schwächen, welche dem Lustspiele, dem Theaterstücke gegenwärtigen Lebens, angehören und in demselben ehrlich wirken können, nicht blos künstlich. Ein heutiger Molière würde uns das nachdrücklich zeigen. Kurz, das Theater, und auf dem Theater insbesondere das Lustspiel, hat es mit dem lebendigen Leben zu thun.

Hierin liegt auch die Lebensgefahr für unsere Hoftheater, welche sich aus höfischer Tradition gegen neu pulsirendes Leben abzusperren suchen. Gelingt ihnen dies, so gelingt ihnen auch ihr Tod.

Jedes Wesen hat seine eigenthümliche Lebensgefahr. Die der heute noch bestehenden Hoftheater liegt in den Rococo-Principien, welche sie sich auferlegen zu höchsteigener Strangulirung.

XXXI.

Die Rolle des Cromwell und des Geizigen, welche 1859 in Rede gekommen sind, führen zur Schilderung eines unserer ersten Schauspieler, des Herrn La Roche.

Um diese Zeit schon machte der unerbittlich nagende Zahn der Zeit auch an ihm seine Gewalt geltend. Unscheinbar vielleicht für das Publicum, empfindlich für die Näherstehenden. Nicht in Gesundheit und heiterer Lebensfähigkeit, durchaus nicht! La Roche hat eine jener unverwüstlichen Naturen, welche bis in hohes Alter, wohl bis in höchstes Alter standhaft vorhalten. Jener Zahn machte sich da geltend, wo er es immer thut: an unserer schwachen Stelle, da, wo wir gesündigt haben unser Lebenlang; da nagt er zuerst wirksam.

Eine Grundbedingung der Schauspielkunst ist die Gedächtnißkraft — an ihr nagte jener neidische Zahn zuerst wirksam bei Herrn La Roche.

Die Gedächtnißkraft ist für den Schauspieler so wichtig, wie die Blutbeschaffenheit für jeden Menschen. Wenn die Worte dem Schauspieler nicht ohne Schwierigkeit gegenwärtig sind, so ist er im Einzelnen wie im Ganzen gelähmt; er ist dann wie ein Soldat, der schießen soll und der mit dem Laden nicht fertig wird.

Eine leider zahlreiche Gattung alter Schauspieler steht neben der jungen Generation wie eine Armee mit Vorderladern und Kapselaufsetzern neben einer Armee mit Hinterladern. Diese schießt zehnmal, ehe jene einmal schießt, und jetzige junge Schauspieler, welche

festes Memoriren so früh vernachlässigen, können früh als todt betrachtet werden. Die alte Schießweise geht im heutigen Schauspiele gar nicht mehr.

Es ist nicht zu verkennen: die junge Generation der Schauspieler, in einer geistig bewegten Zeit eingeschult, hat im Lernen der Rollen einen großen Vorsprung. Keineswegs vor Allen. Wir hatten am Burgtheater Mitglieder der älteren Generation, welche in Gewissenhaftigkeit des Memorirens mustergiltig waren, Anschütz an der Spitze und Frau Rettich — die Frauen lernen immer gut — und Fichtner wenigstens im besten Willen, nur behindert, leider schwer behindert durch sein hartes Gedächtniß. Aber der Vorsprung der Jüngeren ist überaus einleuchtend vor einer großen und wichtigen Gruppe des älteren Künstlergeschlechtes, welche gewissenhaftes Memoriren von Hause aus geringgeachtet hat. Diese Gruppe schließt echte Darstellungstalente in sich, Namen vom besten Klange in der Theaterwelt, Leute, welche sich auf ihr Genie verließen und verlassen, welche die nothwendigen Hilfsmittel der Kunst geringschätzten und geringschätzen, directe Erben der Extempore-Komödie.

Ich glaube, sie sind auf eine gewisse Periode des deutschen Theaters, etwa auf die Jahre von **1815** bis **1830**, zurückzuführen. Zahlreiche Talente, deren Entwicklung in jene Zeit fällt und die vorzugsweise aus Berlin stammen oder mit Berlin zusammenhängen, haben fast grundsätzlich das Memoriren obenhin behandelt und sich auf die Inspiration in der Schlacht verlassen, sich wohl auch Etwas zugute gethan auf die Fähigkeit solcher Inspiration, ganz wie in der Extempore-Zeit. Ludwig Devrient steht an der Spitze; er hat oft böse Dinge gesprochen, wenn er, der richtigen Worte unmächtig, im Drange der Schlacht eilig vorwärts mußte. Döring desgleichen ist viel zeitiger, als das Alter ihn dazu zwang, den Worten des Dichters aus guten Gründen ausgewichen, und La Roche ebenfalls. La Roche nicht in hohem Grade und nicht eben grundsätzlich, aber doch so, daß er seine reichen Darstellungsgaben empfindlich abgeschwächt

hat durch Unsicherheit in den Worten. Er war es denn auch, gegen welchen Lußberger — wie ich früher erzählt — seine zornige Rede richtete, daß man keiner Rolle und keinem Stücke Genüge thun könne bei völliger Abhängigkeit vom Souffleur.

Mit aller Neigung nach dieser sogenannten genialen Richtung hat übrigens La Roche — zum günstigen Unterschiede von der Genialität Anderer — die Fähigkeit des Memorirens nie ganz eingebüßt. Das hat er mir einmal aus Aerger über mich nachdrücklich bewiesen. Ich hätte die Rollen des „Fräulein v. Seiglière" ausgetheilt, und er war unzufrieden, daß er nicht die Rolle des Marquis erhalten. Er stellte mich zur Rede, warum er sie nicht erhalten? Ich erwiderte ihm, daß ich keinen Destournelles hätte außer ihm, wohl aber noch einen Marquis, und bei dieser Gelegenheit beklagte ich mich, daß er sich, seine Rollen und das Stück so oft im Stiche lasse durch Mangel an Promptheit, Raschheit und Festigkeit in den Worten, durch nothwendige Hingabe an den Souffleur. Wer den Souffleur absolut brauche, der verliere die Beherrschung der Scene. Um mich Lügen zu strafen, kam er so ausgerüstet auf die erste Probe, daß er die Rolle des Destournelles vollständig innehatte. Ich hatte um Verzeihung zu bitten und that dies mit großem Vergnügen. Destournelles wurde gerade dadurch eine Meisterrolle von ihm, die beste neue Rolle, welche ich in achtzehn Jahren von ihm gesehen. Er konnte es also, und der Unterschied von anderen neuen Rollen war blendend. Und doch emancipirte er sich nicht vom Souffleur und ließ sich durch das Bedürfniß des Souffleurs wie oft! seine trefflichen Eigenschaften abschwächen.

Diese trefflichen Eigenschaften gruppiren sich um eine äußerst wohlthuende Lebenskraft, welche sein Spiel ausathmet. Sie sind eine schöne Wahrhaftigkeit, ein feiner Humor, wenn's noththut auch ein starker Humor, ein warmes Gefühl in bürgerlichen Rollen, eine noble Haltung in vornehmen Rollen, ein drastisches Darstellungstalent für chargirte Aufgaben, und für das Alles die ausdrucksvolle

Mimik eines schön geschnittenen Kopfes und die Behendigkeit eines geschmeidigen Körpers.

Diese Eigenschaften, welche ihm durchweg leicht und natürlich zustehen, bilden in ihm das Ensemble eines ersten Schauspielers, wie es selten vorkommt.

Seine Schwächen sind am sichtbarsten in der Tragödie. Theils fehlt ihm für die Tragödie der Schwung des Geistes, theils die Höhe des Vortrages. Er hatte sich obenein — wahrscheinlich in Weimar — einen manierirten Ton dafür zugelegt, der aus dem Bauche geholt wird und auch ganz bauchrednerisch wirkt. So weit es anging, hab' ich ihn von tragischen Aufgaben, die er in ehrlicher Selbstkenntniß auch nicht liebte, ferngehalten, und leise Winke haben allmälig auch jenen manierirten Ton verscheucht.

Trotz dieses tragischen Mangels spielte er zwei Scenen des Königs Philipp sehr gut: den Monolog zu Anfang des dritten Actes und die folgende Scene mit Alba und Domingo. Ein Zeugniß für die Umfänglichkeit seines Talentes und leider auch ein Zeugniß, daß er aus Bequemlichkeit nicht hinreichend gewuchert mit seinen Kräften, nicht einmal mit den erworbenen Kräften; denn jene Scenen des Königs Philipp waren erworbene. Noch stärker trifft ihn der Vorwurf, daß er die Anwendung der ihm verliehenen Gaben vernachlässigt hat durch Geringschätzung des Wortes. Er war für Lust- und Schauspiel so reichlich ausgestattet, daß er bei fleißiger geistiger Arbeit ein Garrick hätte werden können.

Seine Schwächen sind ferner sichtbar in mancher komischen Rolle, die er übertreibt. Da er andere fein-komische Rollen ohne irgend eine Uebertreibung spielt, so ist jene Uebertreibung ein Mangel an geistiger Gewissenhaftigkeit. Er schlägt dem geistigen Einwande gar zu gern ein Schnippchen im Sinne der alten Genie-Komödie, welcher die grelle Wirkung werthvoller ist, als die angemessene Wirkung. Namentlich mit den Beinen fällt er leicht in die alte grobe Komödie zurück, indem er übertrieben zittert und zappelt.

Die Rolle des Vaters in den „Fesseln" verdirbt er sich durch unpassende Komik in einer Hauptscene. Er hat entdeckt, daß die Frau des Admirals im Nebenzimmer ist; diese Entdeckung ist tief erschreckend für den sittsamen Kaufmann, und er beutet diesen Schreck aus zu — grober Komik.

Ein fester Halt im Geschmacke geht ihm also mitunter verloren, und dieser Mangel entsteht dadurch, daß sein Geist nicht immer auf der Höhe unseres Geschmackes steht. Er hat einen lebhaften Geist, aber er hat ihn nachlässig hinschlendern lassen sein Lebenlang wie sein Gedächtniß, er hat ihm niemals höhere Nahrung verabreicht, er hat kein Buch gelesen, sondern sich mit dem Abfalle geistiger Brocken begnügt, welche das Tagesgespräch liefert. Dadurch hat er seine lebhafte Geisteskraft in untergeordneten Kreisen belassen, und auf diese Weise ist ihm außer dem Schwunge des Geistes, welchen ihm die Natur versagt, auch die höhere Kraft des Geistes entgangen, welche seinen Anlagen erreichbar war, welche sich aber nur durch Bildung entwickelt und steigert. Rollen von moderner, geistiger Bedeutung sind ihm deßhalb vielfach entzogen geblieben. Man konnte sie ihm nicht anvertrauen, wenn sie Schlagfertigkeit voraussetzen, wenn sie die Atmosphäre geistiger Ueberlegenheit nöthig haben.

Dies ist der Punkt, wo er inmitten des heutigen Schauspiels schon in's alte Register fiel.

Und das ist lediglich seine Schuld, denn er hat geistige Anlagen genug. Oder sage ich da zu viel? Ist es wirklich seine Schuld? Am Ende ist es doch nur die Schuld seiner Jugendzeit und seiner Laufbahn. Er stammt aus Berlin und hat seine Theater-Carrière in der Restaurations-Epoche von 1815 bis 1830 gemacht. Der Aufschwung unserer Nation wurde in dieser Periode niedergehalten, das geistige Leben wurde mehr und mehr gedämpft, und bei den Theatern war wenig oder nichts davon zu spüren. Die neuen Stücke von Houwald, Clauren, selbst von Raupach

bewegten sich theils in trivialen, theils in schwächlich sentimentalen, theils in trocken verständigen Bahnen; ein höherer und zugleich lebensvoller Geist war nicht vorhanden. Declamiren auf der einen Seite, Chargen auf der andern Seite bildeten das Schauspieler-Programm. Unter dem Grafen Brühl in Berlin war die Declamirschule in voller Blüthe, und der entgegengesetzte Pol, Ludwig Devrient, war durch wüstes Leben eigentlich von Hause aus gebrochen. Sein großes Talent, oder sagen wir richtiger sein Genie vermied mit gutem Instincte jedes Declamiren — er konnte es auch formell gar nicht, so viel ich von ihm weiß —, er packte die Situation und eignete sich nur die Worte an, welche für die Situation entscheidend waren. Was wird man, wenn man als junger begabter Schauspieler da zusieht und zuhört? Declamirt man? Gewiß nicht, wenn man echtes Talent hat. Man sieht auf Devrient. Dieser hat gar Viele veranlaßt, das Wort gering zu achten, und La Roche namentlich war auf diese Richtung angewiesen. Das Declamiren war und blieb ihm so fern, daß er es sich nicht einmal so weit zu eigen gemacht hat, als es für manche getragene Partie einer Rolle nothwendig ist. Er, ein so guter Schauspieler, hat mich in großen Stücken oft in Verlegenheit gesetzt durch diesen Mangel. In „Antonius und Kleopatra" kam die Beschreibung des phantastischen Zuges auf dem Cydnus an ihn. Er, Kleopatra und wir litten bitterlich darunter.

Das Beispiel Devrient's hat ferner die jungen Schauspieler veranlaßt, ernste Beschäftigung, ernste Studien gering zu achten — die Weinstube von Lutter und Wegener, wo Devrient täglich saß, war ja ein so wohlfeiles Beispiel! Gelehrte Schauspieler nahmen sich so trocken und hölzern aus neben dem Genie. Natürlich! Die Macht des Talentes ist freilich die Hauptsache. Daß die Macht des Talentes vertieft und erhöht wird durch Bildung, das war kein Gedankengang für die damaligen jungen Schauspieler. So entstand die gangbare Sitte, das Wort „ein denkender Künstler" als

Spottwort zu gebrauchen und sich Tag für Tag in Theater-Stichworten herumzudrehen, Tag für Tag wie Richard Wanderer die bequemen Citate aus den Theaterstücken zu wiederholen und sich damit recht geistreich zu finden.

Dieser Komödiantengeist figurirte auf unseren Bühnen wie lange! als Geist und entband sich selbstgefällig von der Lectüre eines guten Buches und vom Trachten nach weiterer Bildung, und die mit starkem natürlichen Talente Ausgerüsteten, wie La Roche, waren am ehesten in Gefahr, in diesem Fuselgeiste aufzugehen, sich um weitere Ausbildung nicht zu kümmern. Ihr Mutterwitz schaffte ihnen geistige Anerkennung in den Theaterkreisen, und mit dieser Anerkennung begnügten sie sich.

Glücklicherweise kam La Roche nach Weimar, wo der Goethe'sche Einfluß noch waltete, obwohl der greise Dichter längst vom Theater ausgeschieden war. Dort hat er manche ernste und gute Theatersitte eingesogen, welche ihn namentlich zum ernsten Regisseur gebildet hat, als welcher er im Burgtheater kräftig gewirkt, kräftiger als einer der anderen Regisseure. Leider aber auch ohne die historischen Kenntnisse, welche für solches Amt unerläßlich sind und welche nur Anschütz besaß.

Die kleine Stadt Weimar hat ihm aber nicht Veranlassung genug geboten, das dolce far niente des Geistes ganz zu unterbrechen. Die Zeit der Lernjahre war bei ihm vorüber; gründlich verändert man sich nicht mehr, wenn man drei Jahrzehnte gelebt hat. Ist es ihm doch nicht gelungen, Berliner Sprachreize los zu werden; er lebt heute noch auf gespanntem Fuße mit Präpositionen, welche für eine Bewegung den Accusativ verlangen. Er hängt fest am Berliner Dativ und sagt bei undeutlichem Souffleur standhaft: „Ich gehe in der Stadt" für: „Ich gehe in die Stadt".

So ist es gekommen, daß er trotz lebhaften und witzigen Geistes in der geistigen Strömung unserer Zeit eigentlich nur die Blasen kennt. Die Stichworte nimmt er auf, der Grund derselben

ist ihm nur ungefähr deutlich. Das hat ihn von vielen modernen Rollen ausgeschlossen, welche man ihm zutrauen sollte.

Er ist außerdem sehr launisch. Herrschbegierig in hohem Grade und deßhalb auch protectionslustig — Lord-Protector wurde er genannt — wird er leicht verstimmt, wenn das Regiment nach einem festen Principe vorgeht und ungern Ausnahmen gestattet. Wenn nun gar neue Rollen — stets eine unbequeme Anstrengung — in die Zeit solcher Mißlaune fallen, dann verleugnet er auch seine zahlreichen guten Eigenschaften und wirft diese Rollen zu den Todten. Selbst solche, die in seine alten Kategorien gehören. Im Jahre 1861 zum Beispiele brachten wir den „Winkelschreiber" neu. Der Kanzleirath darin gehört in sein bestes Genre, er spielte ihn aber wie ein Schüler. Das Stück gefiel und wurde oft gegeben — da fand er, daß eine Anstrengung am Platze wäre, rüttelte sich in die Rolle hinein und spielte sie von der fünften Vorstellung an vortrefflich.

Um es mit Einem Worte zu sagen: er gehört zu den Epikuräern im deutschen Schauspielerstande. Ist denn das was Uebles? O nein. Stoiker und Epikuräer sind Gegensätze, welche überall erscheinen und unserer Natur nach erscheinen müssen. Sie sind uns beim Theater um so willkommener, je ausgeprägter ihre Physiognomien sind. La Roche ist einer der begabtesten Vertreter dieser epikuräischen Richtung. Licht und Farbe, Fleisch und Blut, Heiterkeit und saftiges Leben treten mit ihm in die Scene — wir werden nie vergessen, wie viel erfrischende, erquickende, meisterhafte Rollen er uns seit fünfunddreißig Jahren vorgeführt, die Scene belebend und beherrschend im Lust- und Schauspiele. Sein alter Klingsberg, sein Cantal im „Fabrikanten" und eine große Zahl anderer Rollen, allerdings meist in Stücken von mäßigem Werthe — aber auch sein Muley Hassan, seine noblen Herren im höheren Schauspiele, seine feinen Cabinetsstücke, seine dreist ausgeführten und mit überlegenem Humor ausgestatteten Chargen in großer Zahl werden immer

mustergiltige, kaum erreichbare Leistungen von ihm bleiben. Wir würden eine Hekatombe von wirklich blos „denkenden" Künstlern opfern, wenn wir dem alten Herrn die fünfunddreißig Jahre vom Scheitel abstreifen und ihn wieder jung machen könnten.

In seiner Domäne, im Lustspiele, tummelten wir uns in diesen Jahren 1860, 1861, 1862 vorzugsweise herum. Die große Production schwieg, und ich versuchte mannigfach die einheimischen Talente für die kleine Production im heiteren Genre. Wir brachten: „Mit der Feder", „Die Gustel von Blasewitz", „Mein Sohn", von Siegmund Schlesinger, welcher die beste Anlage entwickelte für die weiter zu bildende Gattung der „proverbes" bei den Franzosen. Seine kleinen Stücke sind wirklich eine Weiterbildung dieser aphoristischen Form, welche gleichsam nur anfragt. Schlesinger antwortet auch auf die geistvollen Fragen, welche er aufwirft in diesen Aufzügen von höchstens drei Viertelstunden. Leider hat ihn die Journalistik allmälig ganz eingefangen und ihn mit ihrem Aussaugesystem vom Theater abgezogen. Hoffentlich nicht für immer.

Ein recht gelungenes Stückchen dieser Viertelstunden-Gattung brachte Hollpein, seines Zeichens ein Maler, mit: „Er experimentirt", und auch der „Familien-Diplomat", von Arnold Hirsch, versuchte glücklich, eine neue Figur für Beckmann zu schaffen.

Der Lustspiel-Löwe dieser Jahre aber kam uns merkwürdigerweise aus dem römischen Alterthume. Wer hätte im Plautus oder Terenz ein neues Lustspiel gesucht für uns! Ich war ausgegangen, um eine jugendliche Liebhaberin zu suchen, und fand mit ihr in Breslau den „Winkelschreiber". Dieser mir ganz neue Titel stand auf dem Theaterzettel, und unter dem Personale desselben figurirte ein Fräulein Baudius, welches ich sehen wollte. Letzteres wurde mir nicht leicht; ich sah Act für Act zu, und sie erschien nicht, das Stück hatte vier Acte, und der vierte Act neigte

zum Ende und sie erschien nicht. Es war natürlich, daß mir das Stück zu lang vorkam.

Dies realistische Lustspiel von einem neuen Verfasser — Winterfeld — nach der römischen Grundidee geschickt einfach aufgebaut in unserer heutigen Bürgerlichkeit, wurde von Dessoir in Breslau eingeführt. Dessoir ist ein wichtiger Tragödienspieler, und er spielte diesen Winkelschreiber wie immer mit Geist, aber ohne den cynischen Humor, welcher für diese Rolle unentbehrlich ist. Die Wirkung war mäßig, aber — was für mich die Hauptsache — das heikle Thema, die Suche nach einem Vater, störte meine munteren Landsleute, die Schlesier, nicht, und so durfte ich hoffen, es werde auch die Oesterreicher nicht stören. Ich besetzte es im Zusehen und strich im Zusehen einen ganzen Act — da kam die Schlußscene und nun endlich auch Fräulein Baudius mit dem außerordentlichen und noch dazu schüchternen Ausrufe: „Mein Vater!" Zu Weiterem ließ ihr der Vorhang keine Zeit, und ich war zum erstenmale in der Lage, nach zwei Worten eine jugendliche Liebhaberin zu beurtheilen. Figur, Gang, feines Antlitz, schöne Augen und der Klang dieser zwei Worte hatten dennoch für mich hingereicht, und ich kam mit einem neuen Engagement und einem neuen Stücke nach Wien zurück.

Mit schüchterner Besorgniß reichte ich das Stück ein bei meiner Behörde. Die Besorgniß war nur zu begründet. Für ein junges Mädchen den Vater zu suchen auf dem Burgtheater, und ihn unter so erschwerenden Umständen zu suchen, jeglicher Familien-Moral zum Hohne, allen „Comtessen" zum Entsetzen, das war nicht nur ein Wagniß, es war ein Attentat.

Es wurde auch als solches angesehen. Umsonst hatte ich die schönsten Dinge gesagt in meinem Geleitschreiben über die unerläßlichen Bedingungen eines realen Lustspiels, über den Charakter eines ersten Theaters, welches doch nicht ganz für die Bedürfnisse von noch nicht verheiratheten Comtessen eingerichtet werden könnte — ich

wurde sehr unsanft angefahren, und mein Geschmack erschien bei dieser Ablehnung des „Winkelschreibers“ in einem recht traurigen Lichte. Solche Unanständigkeiten auf's Burgtheater zu bringen, sei ein Zeugniß von — schweigen wir darüber! hieß der Schluß. Ich wurde geschont in den Vorwürfen, aber das Stück flog in Dante's Hölle.

Ich schämte mich, blieb aber bei meiner unanständigen Vorliebe für dies römische Stück und wartete auf eine günstige Gelegenheit. Es schien mir sehr wünschenswerth, unter all diesen gebrochenen Tönen des modernen Lustspiels einmal die vollen Farbentöne der Komik zu bringen, damit das Publicum nicht verlernte, über echt komische Dinge zu lachen, welche der heidnisch-römischen wie der christlich-germanischen Zeit gemeinschaftlich sind und bleiben. Nichts ist nachtheiliger beim Theater als Ueberbildung und Ueberfeinerung des Publicums. Des „Gedankens Blässe“ und der Sittsamkeit oft so dürre Convenienzen dem Publicum „angekränkelt“ zu haben, ist „draußen“ für manches absolut anständige Hoftheater Vergiftung geworden. Das gesund Natürliche will im Lustspiele sein Recht, sonst wird dem Lustspiele das gesunde Blut verdorben.

Ich mußte lange warten. Aber der erste Rath neben meinem Chef unterstützte mich immer wirksam, wenn das Ziel meines Strebens ein Lustspiel war, und mit seiner Hilfe fand sich endlich der glückliche Moment — der „Winkelschreiber“ wurde freigegeben, er durfte auftreten, und er that, wie Jedermann weiß, seine Schuldigkeit außerordentlich. In seiner Kürzung und in der Darstellung mit vollen komischen Farben ist er ein unverwüstliches Repertoirestück geworden.

Und zwar nur im Burgtheater. Man sucht ihn „draußen“ vergebens. Wo das feine Lustspiel fehlt, hat dies derbe Lustspiel nicht so glücklich wirken können, weil das geschulte Publicum fehlt. Die Schulung allein verleiht einem Publicum Geschmack und Tact für verschiedenartige Gattungen.

Freilich haben wohl auch „draußen" die richtigen Talente gefehlt zur Darstellung. Herr Meixner und Beckmann waren bei uns wie geschaffen für Knifflich und Adam. Die immer etwas laute und vordringliche Komik Herrn Meixner's war da, wo sie verhalten bleibt und doch als Unverschämtheit unverkennbar zum Grunde liegen muß, sie war für diesen cynischen Winkelschreiber geradezu classisch.

XXXII.

Eine Theater-Direction hat in erster Linie danach zu trachten, daß ihr Repertoire mannigfaltig sei, mannigfaltig in der Gattung: heute Tragödie, morgen Komödie; und innerhalb dieser wechselnden Gattungen auch Abwechslung der Dichter.

Dadurch wird der Antheil des Publicums lebendig und, was von besonderer Wichtigkeit, er wird frisch erhalten. Neigung zu Manierirtheit wird vermieden, denn das Frische ist ein Gegensatz zum Manierirten, und die immer träge machende Hingabe an Modeformen wird unterbrochen. Das Urtheil endlich wird immer wieder erweckt, und nur ein immer waches Urtheil errettet die Schauspieler vor dem Schlendrian, zu welchem sie alle neigen.

Das Berliner Hoftheater war vor einem Jahrzehnt schon stark im Niedergange begriffen. Es meinte dies dadurch leugnen zu können, daß es in der Woche fünf bis sechs classische Stücke gab und auf so classische Leistung pochend hinwies. Man fällt aber nicht blos über Holzstufen abwärts, man fällt auch über Marmorstufen, und zwar über letztere noch empfindlicher. Allwöchentlich fünf bis sechs classische Stücke geben, heißt die Classik mißbrauchen, heißt den Sinn für das Beste abstumpfen.

Die Folge war und ist, daß ein solches Repertoire bei der Uebersättigung und Theilnahmlosigkeit ankommt. Dann sucht die Direction verzweiflungsvoll nach Reizungen, geräth in die Auswahl seichtester Machwerke, verliert das bessere Publicum und überant-

wertet den sogenannten Musentempel am Ende willenlos der alltäglichen Unterhaltung. Und auch diese kann sie nicht mehr gewähren, denn ihre Schauspieler sind durch Eintönigkeit langweilig geworden.

Dieser Niedergang entsteht immer, wenn in der Bildung des Repertoires Princip und Grundsatz sinniger Abwechslung fehlen. Man kann es diätetische Abwechslung nennen; die geistigen Nahrungsmittel sind eben auch Nahrungsmittel.

Von großer Hilfe dabei ist es, wenn eine Nation Mannigfaltigkeit unter ihren Dichtern besitzt. Unser germanischer Individualismus ist da unschätzbar. Ich brauche einmal dies mundzerreißende Wort, weil „Eigenpersönlichkeit" ungewöhnlich ist, und weil „Eigenthümlichkeit" nicht so specifisch verstanden wird.

Unsere tiefe Neigung, eigenthümlich zu sein, hat unsere politische Staatsbildung immer erschwert, aber sie hat unserer Poesie immer genützt. Ich glaube, wir sind unter allen Völkern am reichsten in der Mannigfaltigkeit unserer Poeten. Lessing, Gellert, Klopstock, Goethe, Wieland, Schiller, Jean Paul — welch eine Grundverschiedenheit unter diesen Männern innerhalb einer Periode von dreißig bis vierzig Jahren!

Bei all unserer germanischen Verwandtschaft mit den Engländern zeigt sich hier die normannische Signatur auf jener Insel. Dort sind die Poeten beiweitem nicht so verschieden von einander wie unter uns. Zur Zeit Shakespeare's hatten die Engländer doch eine erstaunliche Anzahl von Poeten; ihr letztes Drittheil des sechszehnten Jahrhunderts und ihr erstes Drittheil des siebzehnten strotzten namentlich von dramatischen Dichtern, und nun lese man nur die Inhaltserzählung dieser Dramen, welcher Mangel an besonderer Physiognomie, welche Familien-Aehnlichkeit bis zum Auftreten Ben Jonson's, des Realisten!

Ganz anders bei uns. Auch unsere Theaterdichter sind immer auffallend von einander verschieden gewesen und geblieben. Zu An-

fang dieses Jahrhunderts schrieben gleichzeitig für unser Theater: Goethe, Schiller, Iffland, Kotzebue — alle Vier grundverschieden von einander. Und jetzt! Wie berechtigt wir klagen über Mangel an Production, über Mangel an Verschiedenheit der Production dürfen wir nicht klagen. Grillparzer, Halm, Bauernfeld, welche Verschiedenheit zwischen diesen gebornen Oesterreichern, also Süddeutschen — Freytag, Gutzkow, Laube, welche Verschiedenheit zwischen diesen Ostdeutschen — Benedix, Mosenthal, Hackländer, welche Verschiedenheit zwischen diesen aus der Mitte und dem Westen Deutschlands Stammenden!

Ich werde daran erinnert durch zwei Stücke, welche 1861 und 1862 die Saison einleiteten: „Die Fabier", von Freytag, und „Die deutschen Komödianten", von Mosenthal.

Freytag's „Fabier" waren eine ungemeine Ueberraschung. Der Verfasser moderner Stücke, welcher so behaglich zu wohnen schien in den Gedankennestern unserer heutigen Zeit, reicht uns plötzlich ein so großes römisches Stück, und eines aus dem frühesten Rom! Die Katastrophe der größten Cavalier-Familie der jungen Roma. Und wie sorgfältig geordnet, wie entschlossen geführt, wie milde und ruhig in Bildung der unerwarteten Gestalten aus dem Kreise der Landleute, von denen die Architektur-Dichter nie Etwas melden! Gestalten, welche Wandel und Uebergang andeuten im römischen Staatsleben. Dazu weich und ansprechend die eine junge Frauengestalt; kurz, ein Stück in allen Wendungen eigen. Gar keine herkömmliche Architektur, und doch ein voller, schöner Bau.

Ich las diese „Fabier" mit reichem Genusse, aber ohne Hoffnung für die Scene. Nicht blos hoffnungslos wegen des letzten Actes und seiner Zerstörungsschlacht, welche für solche Stammestragödie wohl unerläßlich sein mag, welche jedoch für unsere Bühne schwer darstellbar und kaum wirksam zu machen ist. Nicht blos deßhalb hoffnungslos; denn ich las fortwährend mit der Empfin-

dung: das Alles in seiner milden, schönen Führung, in seinem mäßigen, oft schönen Ausdrucke hat für dich und deinesgleichen einen angenehmen, edlen Reiz, und diesen kann es auch bei guter Darstellung auf der Bühne ausüben — aber das Theater-Publicum für diese in leisen Zügen gemalte alte Welt ist ein kleines, namentlich darum, weil Anfang und Mitte des Stückes ein anderes Publicum brauchen, als das Ende des Stückes. Bis gegen das Ende des Stückes folgt der bessere Theil des Publicums theilnahmsvoll, die nothwendige Schlacht am Ende aber, in der Grundform doch nur episch, fühlt dies Publicum ab. Nach Hause kommend, loben sie es wohl, aber sie eifern nicht dafür, und der Besuch versiegt. Denn die vom Schlacht-Act Unterhaltenen haben wenig Befriedigung in den ersten vier Acten gefunden. Und wäre dies Alles besser, würde auch die wirklich schöne Arbeit allgemein erkannt und anerkannt, es ist heutigen Tages unmöglich, für das fernliegende römische Thema ein großes Publicum zu gewinnen.

Das war — wie paradox dies klingt — viel eher möglich vor 1848, ehe die politische Gedankenwelt sich so verbreitete. Durch diese Verbreitung ist nicht blos ein Haschen und Bedürfniß nach politischem Thema und Schlagworte entstanden, o nein! es ist auch eine Sättigung entstanden mit Staatsgedanken. Wenn man im Theater diese Staatsgedanken nicht in besonders glücklicher Fassung wiederfindet oder in naheliegenden Verhältnissen, dann fühlt man sich nicht mehr wie vor 1848 so angezogen durch den Inhalt. Damals war solch ein Inhalt überraschend, und man hatte mehr Zeit zu innerer Verarbeitung desselben. Jetzt ist die Zeitungs-Lectüre verhundertfacht, jetzt fehlt es den Leuten gar nicht an geistigem Nahrungsstoffe, jetzt wollen sie ihn reizender verarbeitet haben im Theater, wenn er sie locken soll, jetzt ist ihnen der Umweg über Athen und Rom zu weit. Je mehr ein Volk theilnimmt an seinem Staatsleben, desto mehr verlangt es im Theater naheliegendes Leben, ein Spiegelbild seiner Zeit.

Ich schloß meine Lectüre der „Fabier" mit dem Gedanken: du wirst sie nicht geben können.

Aber das ästhetische Gewissen ist so unerbittlich wie das moralische. Es ließ mir keine Ruhe, ich forderte den Unwillen jener zahlreichen Kreise im Burgtheater wiederum heraus, welche mit Schrecken von einer römischen Tragödie hören — ich setzte die „Fabier" in Scene. Und zwar mit viel größerem Genusse, als ich für die Zuschauer erwarten durfte. Das Eingehen in alle Fugen einer guten dichterischen Arbeit, welches die Insceneseßung mit sich bringt, trägt auch einen dichterischen Lohn in sich. Man bereichert, man erhebt sich selbst und die Schauspieler, und der ärgerliche, oft so niedrige Alltagskram des Komödianten-Wesens sinkt wie Nebel unter die Bergeshöhen, auf denen man wandelt. Deßhalb ist es für die Schauspieler so wichtig, daß sie alljährlich einigemale an ein höheres Einstudiren gelangen, und daß sie dabei geführt werden auf den Proben wie von einem Priester ihrer Kunst, der das poetische Heiligthum zu erklären versucht. Dadurch nur wird der Schauspieler sich eines höheren Künstlerthums bewußt und ist Tags darauf in einer gewöhnlichen Komödie ein edlerer Mensch, gefeit gegen die Gefahr, dem Alltagswesen zu verfallen, wohl gar der Gemeinheit. Die Abwechslung in den Stoffen und Formen ist für ihn eben so wichtig wie für das Publicum.

Die Wirkung des Stückes war ungefähr so, wie ich vorausgesehen. Sie war günstig und bestand selbst den letzten Act. Aber die Wiederholung fand vor einem kleinen Publicum statt, und dieser schwache Besuch wiederholte sich bei der dritten Vorstellung. Dazu kam eine Stelle über Werbung zum Soldatenstande, welche tendenziös auf ungarische Verhältnisse gedeutet und durch Beifall hervorgehoben wurde. Sie trug uns eine Warnung ein, und da der Cassenausweis mir keinen Anhalt gab zu Widerspruch, so mußte das Stück zunächst verschwinden.

Ich habe es später wieder in's Vorbereitungs-Repertoire

gesetzt und wollte es wieder aufnehmen. Mein Abgang hat mich daran verhindert. Mögen meine Nachfolger dessen eingedenk sein! Es ist eine reiche Gabe für den besseren Theil des Publicums und eine Genugthuung für Freytag, der in seinem Buche über die Theorie der Tragödie sich um dramatische Dichtung noch besonders verdient gemacht hat und „draußen" auf keiner Bühne seine Stücke so gepflegt findet, wie auf dem Burgtheater. Auch die „Fabier" sind nur an wenig Bühnen versucht worden und sind auf Nimmerwiederkehr verschwunden. Im Burgtheater steht ihr Personal noch, und sie können jederzeit binnen einigen Wochen wieder aufgeführt werden.

Die Saison-Eröffnung des nächsten Jahres (1862) fand statt — wie gesagt — mit Mosenthal's „Deutschen Komödianten". Welch ein Unterschied! Freytag sorglos, goethisch, fein; Mosenthal sorglich, der Popularität nachgehend, lehrsam.

Mosenthal hat in zwei Richtungen das Theater offen gefunden: in der Schilderung literar-historischer Situationen und in der Schilderung des Bauernlebens. In der ersten Richtung hat er unseren Balladenkönig Bürger dramatisirt im „Deutschen Dichterleben" und die Entstehung des deutschen Schauspieles tragikomisch zu conterfeien gesucht in den „Deutschen Komödianten".

Im „Dichterleben" kämpft er gegen den unvermeidlichen Uebelstand, daß die dramatische Lebensgeschichte Bürger's einen ganz anderen Menschen zeigt und zeigen muß, als derjenige Bürger ist, welcher in unserem poetischen Gedächtnisse lebt. Der auf prächtigem Strom von Vers und Reim daherbrausende Balladen-Bürger, unerreicht in seinem natürlichen rhythmischen Falle, lebt in uns als ein Glückskind des Talentes. Sein Lebensbild im Drama dagegen nöthigt uns, häusliches und moralisches Elend durchzumachen. Das stört uns wie ein ästhetischer Widerspruch, und da wir im dramatischen Lebensbilde Unangenehmes und Peinvolles eintauschen müssen für das in uns lebende erquickende Wesen des Balladen-

Bürger, so finden wir die dramatische Aufgabe undankbar. Daran krankt dies Stück in seiner Tiefe.

Sorgsam hat Mosenthal uns zu entschädigen gesucht, daß er den Hainbund herbeizieht und uns literar-historische Silhouetten bietet, daß er uns belehrt, daß er die Doppelneigung Bürger's zu zwei Schwestern poetisch zu erklären sucht, daß er endlich — seinem eigentlichen Berufe gemäß — das Volk herbeizieht, um bei Anhörung der „Lenore" die Entstehung des Volksdichters zu enthüllen. Freilich ist es nicht die Entstehung des Volksdichters, das wäre organisch, sondern es ist die Wirkung des Volksdichters in einem einzelnen Momente, und das ist nur episodisch. Das Ganze ist immerhin eine redliche Arbeit. Es fehlen ihr jedoch die Schwingen, welche sie aus dem unteren Dunstkreise so weit erhöben, daß wir von dem Dichterschicksale eine Erquickung von dannen trügen.

Derselbe Fehl haftet an den „Deutschen Komödianten". Wir werden auch hier durch die geschichtlichen Dürftigkeiten des deutschen Schauspieles geführt, und zwar richtig geführt an der Hand poetischer Absichten. Aber der Theologe Ludovici, welcher Schauspieler wird und als solcher zu Grunde geht, ist über die Mittel zu seinem Ziele unklar, und was er schließlich in der Erschöpfung vor seinem Tode für Klarheit hält, die Entdeckung Shakespeare's, das leidet an zwei schweren Gebrechen. Erstens ist der national-deutsche Komödiant am Ende genöthigt, von einem nichtdeutschen Dichter die Errettung zu hoffen, was ziemlich niederschlagend wirkt, und zweitens ist diese schließliche Moral des Stückes denn doch zu nebelhaft für das Schlußbedürfniß eines Theaterstückes und eines Theaterpublicums. Eine literar-geschichtliche Auskunft für das Parterre ist mehr originell als genügend.

Das historische Thema ist also auch hier an sich nicht ausreichend, oder es ist doch nicht ausreichend bewältigt für einen kräftigen poetischen Eindruck. Beide Stücke leben von ansprechenden Details.

Die zweite Richtung Mosenthal's, das Bauernstück, zeigt ihn viel stärker. Hier ist er eine Specialität, und eine solche hat das Theater immer hochzuhalten. „Deborah", „Der Sonnwendhof" und „Der Schulz von Altenbüren" sind die hiehergehörigen Stücke.

Was er außerhalb dieser beiden Richtungen für's Theater gebracht, ist ohne Physiognomie und nicht ohne Banalität, oder richtiger gesagt: außerhalb jener Kreise ist er im Geschmacke unsicher.

„Deborah" war sein erstes Stück und enthält seinen stärksten Kern. Dieser ruht in dem Bedürfnisse des Kampfes gegen sociale Vorurtheile unter Herbeiziehung des Volkselementes. Hier ist es Verfolgung und Verachtung der Juden in den Bauernkreisen. Eine heroische Jüdin kämpft den Kampf durch bis zur Höhe reiner Entsagung, und in dieser ästhetisch klaren und ganz durchgeführten Absicht liegt Werth und Kraft des Stückes. Es hat sich bewährt, indem es auf allen Bühnen Zutritt, Wirkung und Dauer gefunden.

Die Staffage bietet Anlaß zu Ausstellungen. Den Bauern der Steiermark im vorigen Jahrhundert werden Siege über das Vorurtheil zugedacht, welche sie schwerlich erfochten haben. Aber gerade hierin zeigt dies Stück, wie wenig die bloße Richtigkeit in historischen Dingen bedeutet auf der Scene. Wenn das psychologische Leben richtig gezeichnet ist, da stört die nicht ganz richtige historische Notiz nur in geringem Grade, so wie umgekehrt die historische Richtigkeit gar Nichts hilft, wenn das psychologische Moment kein wahres Leben ausathmet.

Die realistische Zeichnung und Gruppirung der Bauernfiguren in solchem Gegensatze zum tragischen Pathos eines verfolgten Stammes war neu auf dem Theater und wirkte sehr förderlich, wie viel auch gespottet wurde über das Zehrgeld von kleinen Mitteln, welche der Autor ausbeutet, wie Glockengeläute, Schuljugend und Witterungswechsel. Realistische Dichtung braucht ja eben die Bestandtheile des realen Lebens. Machen sie sich allzu breit, so erscheinen

sie nichtig, treten sie sparsam auf, so helfen sie die Täuschung erhöhen.

„Deborah" war immer abgewiesen worden vom Burgtheater. Der verstorbene Graf Dietrichstein war entsetzt über meine Ketzerei, als ich erklärte, daß dies nicht zu billigen sei. „Ein Judenstück!" — Haben Sie nicht Maurenstücke genug zugelassen ohne Scrupel? — „Oh!" — Die Judenfrage liegt uns viel näher als der Untergang der Mauren in Spanien.

Als ich später officiell dafür einschritt, wurde mir entgegnet: Es ist nicht mehr neu, wir haben also keine Veranlassung, es zu geben.

Das widersprach meinem Princip, im Burgtheater all das zu bieten, was sich eingebürgert im deutschen Repertoire, und so alljährlich eine Vollständigkeit des historischen Repertoires vorzuführen. Ich kam unverdrossen immer wieder auf die Frage zurück, und 1864 endlich ermüdete der Widerstand — „Deborah" ward eingereiht.

Künstlerisch werthvoller noch ist der „Sonnwendhof". Er braucht gar keine zweifelhaften historischen Hilfsmittel, braucht keine Glaubens- und Racenfeindschaft, und entwickelt in schlicht menschlichen Gegensätzen unter Bauern sein ganzes hinreichend anziehendes Leben.

Daß man in diesen Bauernstücken nur Käs und Butter zu verspeisen kriege und gar kein Fleisch, mag richtig sein. Aber ich habe schon oben behauptet, daß die Abwechslung in der Nahrung ihr Gutes habe.

Sein neuestes Bauernstück, „Der Schulz von Altenbüren", steht zurück gegen obige zwei Stücke, weil der Verfasser den Gegensatz zwischen Bauer und Bürger überspitzt und dadurch abgebrochen hat. Einen modernsten Menschen stellt er einem westfälischen Bauer gegenüber, welcher nicht ein Bauer unserer Zeit ist, sondern ein Bauer des Mittelalters, und als solcher schwere Absonderlichkeiten des Mittelalters vertritt. Da treffen sich die Kämpfenden nicht, und treffen deßhalb auch uns nicht. Der moderne Mensch

spricht nun umsonst unsere Gedanken aus. Sie stehen in keinem richtigen Verhältnisse zu den Gedanken des Bauers und erscheinen also nicht organisch dramatisch, sondern nur declamatorisch.

Dieser Fehlgang in einem Stücke ist ein Fehlgang, welchem man als Theater-Director auch bei der Wahl neuer Mitglieder schwer ausgesetzt ist. Wie leicht täuschen uns die blos declamatorischen Talente! Wir engagiren sie, und wenn sie dann innerhalb des dramatischen Organismus wirken sollen, da treffen sie nicht, da zeigen sie sich leblos.

Das gesprochene Wort allein thut's nicht; das Wort muß entsprungen sein aus dem innersten Geflechte des Charakters und der Handlung. Ohne diesen Ursprung fehlt ihm der Lebenspuls.

Den wirklichen Lebenspuls zu erkennen ist die Hauptaufgabe eines Schauspiel-Directors. Das gilt für Stücke und für Schauspieler.

Es ist aber eben so gefährlich, sich von blos gelehrten Schauspielern täuschen zu lassen, als — Talente zu übersehen, bei denen die Hilfsmittel des Vortrages noch gar nicht entwickelt sind und die doch ein starkes dramatisches Leben in sich bergen.

In diesem Jahre 1862 trat ein neues Mitglied in's Burgtheater, welches vielleicht durch Zufall aus dem Zauberschlafe erweckt worden war. Ich hatte ganz zufällig die Schlafende gesehen und hatte gemeint: wenn dieses Mädchen erweckt wird, so wird sie vielleicht wie eine Prinzessin sprechen.

Einige Jahre vor 1862 war ich eines Abends im Carltheater, um ein kleines Stück zu sehen, das ich nicht kannte. Da tritt ein Mädchen in grauem Seidenkleide auf die Scene und frappirt mich. Wer ist sie? — „Das scheint mir recht gleichgiltig," sagt meine Nachbarin, „denn sie spielt ja schlecht!" — Ja, sag' ich, und stehe unwillkürlich auf in der Loge, als ob ich sie so besser sehen wollte und könnte — aber das Mädchen hat ein Etwas! flüstere ich vor mich hin.

Ich hatte den Eindruck vornehmer Schönheit von dem Mäd-

chen, und daß hinter dem, was sich da zeige, eine Kraft liegen könne, irgend eine seltene Kraft. Sie sprach abscheulich mit einem fast verborgen bleibenden guten Organe. Die Töne sonderten sich nicht klar zu Worten. Aber der griechische Kopf sprach für mich. Sie war steif; aber ihre geringen Bewegungen waren edel — ich blieb dabei: dahinter liegt eine Kraft! „Der Instinct sagt's", lachte meine Nachbarin. Wohl möglich! erwiderte ich.

Die junge Dame spielte zweite, dritte Liebhaberinnen, und auf meine Nachfrage erfuhr ich, daß sie von Niemandem beachtet werde. Ich ließ sie zu mir bitten, und sie kam. Eine lange Unterredung bestärkte mich in meinem günstigen Vorurtheile und bildete dies Vorurtheil dahin aus: sie sei für große, ernste Rollen geeignet. Das Resultat der Unterredung war, daß sie in einigen solchen Rollen auf einem Provinz-Theater als Gast auftreten sollte, damit ich sie sehen könnte. So geschah's. Als sie aber zu dem Zwecke nach Brünn reiste, konnte ich durchaus nicht fort von Wien und mußte einen kritischen Kunstfreund ersuchen, meine Stelle zu vertreten. Er war der Einzige, welcher sich ebenfalls für sie interessirte und meine günstige Vormeinung theilte, Rudolph Valdeck war es. Er berichtete nach seiner Rückkehr, daß unsere Hoffnungen sich bestätigt hätten in diesen Gastrollen. Fehler und Gebrechen wären noch in großer Zahl vorhanden, aber ein großes Talent wäre sicher da. Unterricht und Leitung nur fehlten. Und zwar wäre es, wie wir geahnt, ein Talent für tragische Aufgaben.

Flugs trug ich dies meinem Chef vor und bat um Erlaubniß, sie engagiren zu dürfen. Das wurde mir abgeschlagen und obenein mit so absoluten Gründen, daß auch meine Befugniß zu selbstständiger Abschließung eines Jahres-Engagements ihre Kraft verlor.

Ich mußte mich trösten über den Verlust der Zeit, die freilich bei jungen Liebhaberinnen unschätzbar. Denn es blieb für mich nur eine Frage der Zeit; ich meinte sicher sein zu können, daß dies Talent siegreich hervortreten werde, falls sie an gute Lehre komme.

In Berlin ist ein guter Lehrer, der frühere Theater-Director Hein; an ihn und Frau Glaßbrenner kam sie, und ich harrte hier des günstigen Augenblicks, ihr wenigstens ein Gastspiel auf der Burg zu erobern. Das war leichter zu haben als ein Engagement, und das Talent, meinte ich, werde dann schon das Uebrige besorgen.

Zwei Jahre vergingen, ehe der Augenblick eintrat. Er trat aber ein, und sie gastirte als Adrienne Lecouvreur, Jane Eyre, Maria Stuart und Gräfin Rutland und — wurde engagirt. Es war Fräulein Charlotte Wolter.

Die Rollen, welche sie „draußen" einstudirt, zeigen auch jetzt noch manche Spuren der Anfängerschaft; unter den Rollen aber, welche sie in den folgenden fünf Jahren hier bei dem sorgfältigen Probiren auf dem Burgtheater ausgearbeitet, kamen solche zum Vorschein wie Sappho, wie die Gräfin Orsina, welche den Stempel eines starken tragischen Naturells an der Stirne tragen. Die so lange gesuchte tragische Liebhaberin war gefunden.

Ich schreibe dies nicht ohne tiefe Besorgniß, daß der Fund wieder verloren gehen könne. Die fehlende Vorbildung muß durch unablässige Studien der Künstlerin, muß durch aufmerksamste Führung von Seiten des Leiters nachgeholt werden. Es ist schwer, das später dauernd einzuprägen, was man in der Jugend nicht gelernt hat: die gesetzlich klare Rede. Und doch ist sie die unerläßliche Grundbedingung einer darstellenden Künstlerin. Die mächtigsten Ausbrüche tragischer Begabung werden mit der Zeit unwirksam oder doch unrein wirksam, wenn die Grundlage der reinen Rede fehlt.

Von diesem Gedanken muß Fräulein Wolter durchdrungen sein, wenn ihre Laufbahn auch ferner eine aufwärtsgehende werden soll.

XXXIII.

Das Jahr 1863 war das Jahr der großen Trauerspiele; das Burgtheater brachte drei neue: „Die Nibelungen" von Hebbel, „Richard der Zweite" von Shakespeare und „Andreas Hofer" von Immermann. Und „Narciß" von Brachvogel, ebenfalls ein Trauerspiel, folgte schon im April des folgenden Jahres.

Von neuen Schau- und Lustspielen aber erschienen unter Anderem: „Hans Lange" von Paul Heyse, „Eglantine" von Mautner, „Pitt und Fox" von Gottschall. Wie man sieht, eine höchst ausgiebige Ernte.

Und fast alle diese Stücke blieben am Leben, wenn auch nicht alle mit gleicher Lebenskraft. Die Trauerspiele, welche bei uns des Klimas wegen den Keim der Schwindsucht am zeitigsten in sich entwickeln, mußten vorsichtig behandelt werden und durften keine großen Sprünge machen. Vermittelst dieser Vorsicht sind sie gefristet worden.

„Aber dies gilt doch nicht von den „Nibelungen"!" wird man rufen. Es gilt doch auch ein wenig von den „Nibelungen". Sie zeigten bei der zweiten Vorstellung ein arg hippokratisches Gesicht im zweiten Parterre, und es bedurfte des lebhaft aufspringenden Rufes von der außerordentlichen Chriemhilde des Fräulein Wolter, um sie aufzubringen.

„Nun denn überhaupt" — höre ich manchen höheren Leser dieser Schilderungen rufen — „nun muß es doch einmal gesagt

werden: Ist es denn nicht ein trauriger Mißbrauch des Theaterwesens, daß etwas mehr oder weniger Besuch über das Schicksal eines Stückes, ja eines poetischen Werkes entscheiden soll?! Ist es nicht? Dies ewige trockene Berichten, als ob es ewige Richtersprüche wären: „dies und jenes Stück mußte verschwinden, weil das große Publicum verschwand", ist ja doch das Eingeständniß kläglich äußerlicher Rücksichten, namentlich der Rücksichten auf die Casse. Ein Theater wie das Burgtheater ist ja subventionirt, damit es nicht so sclavisch Rücksicht zu nehmen braucht auf die Casse, und das sogenannte große Publicum ist ja doch nimmermehr die erste und letzte Instanz für poetischen Werth oder Unwerth!"

Das klingt Alles richtig; es ist aber nicht Alles, und ist auch nicht ganz richtig.

Ein Theater hat es mit der ganzen Oeffentlichkeit zu thun, und wenn diese ihre Zustimmung versagt, so ist dies unter allen Umständen eine Entscheidung. Das Resultat wenigstens liegt alsdann vor: die volle Wirkung des Stückes fehlt. Man soll sich nicht gleich unterwerfen, heißt es. Gut. Man geht auch an die Prüfung. Man fragt: Wenn nicht die volle Wirkung eingetreten ist, welche Wirkung ist ersichtlich geworden? Hat vielleicht der feinere Theil des Publicums laut oder leise Partei ergriffen für das Werk? Man wiederholt das Werk. Zeigt sich bei dieser Wiederholung, daß ein edler Theil des Publicums dem Stücke treu bleibt, dann versucht man Rettungsmittel, dann schont man auch die Casse nicht und bringt nach einiger Zeit das Stück wieder, und zwar zu günstiger Zeit, und ist zufrieden auch mit sehr mäßigem Besuche. Man hofft, es werde allmälig steigende Einsicht sich ausbilden und Proselyten machen für das Stück. Das kann man, und das thut man; man kann es aber nur thun, wenn das wichtigste Lebensorgan eines Stückes, wenn das eigentlich dramatische Herz vorhanden ist. Fehlt dies, dann retten alle sonstigen ästhetischen Vorzüge ein Stück nicht vom Tode. Und dann fallen sehr bald auch diejenigen ab, welche

die schöne Sprache und diesen wie jenen schönen Zug gelobt und welche auf das grobe Publicum gescholten haben. Ihr abstractes Lob erstirbt ihnen auf der Zunge, wenn sie bemerken, daß die eigentlich dramatischen Wirkungen absolut nicht eintreten.

Und dies ist es fast immer, woran ein Stück scheitert; fast immer ist es ein Lebensorgan, an welchem es gebricht, wenn ein neues Stück versagt. Der Vorwurf gegen die Casse ist zumeist nichtig. Die Casse ist nur ein Symptom. Das leere Haus entmuthigt die Enthusiasten für ein Stück; es entmuthigt die Schauspieler, die Vorstellung an sich sinkt zusammen, und kein Mittel der ästhetischen Apotheke rettet vom Tode.

Diese Vorwürfe haben Etwas von den Vorwürfen gegen Feldherr und Heer, wenn die Schlacht verloren ist. Ihr hättet eben nicht weichen sollen, heißt es — und wenn ihr absolut mußtet, dann hättet ihr euch gleich wieder stellen sollen, und wie die theoretischen Recepte alle heißen, welche den niederwerfenden Sturm eines Unterganges eben nicht kennen, einen Sturm, welcher das Tüchtige mit dem Untüchtigen verschüttet. Theater-Erfolge sind immer Ergebnisse von Schlachten.

Das Theater, ein Staat im Kleinen, kann sich wie der Staat der Majoritäts-Herrschaft nicht entziehen. Dabei hat man doch nicht zu fürchten, daß alles unscheinbar Gute, was die Menge nicht erkennt, verloren gehe. Die Rücksicht auf Besuch und Casse hört für eine gewissenhafte Direction immer auf bei Stücken, welche sich den Stempel der Classicität erworben haben. Da wägt man doch die Stimmen und zählt sie nicht. Und was classisch werden kann, das geht für eine aufmerksame, literarisch geschulte Direction auch nicht verloren, weil es schwach besucht wird — die Leser werden schon zehnmal in diesen Schilderungen bemerkt haben, daß just aus diesen Gesichtspunkten Wiederaufnahmen versucht werden und bis auf einen gewissen Grad auch gelingen können.

Wie stand es nun mit den „Nibelungen"? Trotz lebhaften

Drängens von Seiten der zahlreichen Hebbel'schen Anhänger hatte ich nicht geeilt mit Vorführung der neuen Arbeit des Dichters. Theils weil ich wirklich keine Vorliebe habe für Hebbel'sche Dramen, denen nach meiner Ansicht die Anschaulichkeit abgeht für die Scene, theils weil auch in dieser Arbeit schwere scenische Bedenken mir entgegentraten, namentlich der aus der „Edda" entnommene zweite Act, unverständlich für das Publicum und deßhalb unwirksam, und der letzte Act, welcher den Schluß zersplittert. Endlich weil ich die tragische Liebhaberin nicht hatte für die Rolle der Chriemhilde und meines Erachtens doch der irgend mögliche Theater-Erfolg von der tragischen Gewalt dieser Figur im letzten Acte abhängig war.

Ich ließ also auf mich schelten und wartete. Erst als Fräulein Wolter eingetreten war, ging ich an dies Werk.

Hebbel lebte noch und nahm an der Inscenesetzung theil. Er und seine Frau, welche die Brunhilde spielte, erschienen sehr sicher über das Außerordentliche des zweiten Actes. Das war natürlich. Er hatte gar keine Kenntniß vom Leben im Publicum; er hatte nur literarische Nerven, und mit dem Publicum stand sein poetisches Nervengeflecht in gar keiner Verbindung. Ich störte nicht in diesem Edda-Thema und ließ Beide walten. Als aber im folgenden Acte der Hochzeitszug kam, da zeigte sich's zur Verwirrung der Schauspieler, daß der Dichter mit geistigem Auge gar nicht gesehen hatte, was da vorgehen sollte. Der Zug fiel aus einander, weil die langen Zwischenreden ganz unvereinbar waren mit einem Zuge — da mußte ich eintreten, ändern und ordnen. Als es geordnet war, stimmte auch Hebbel zu. Im letzten Acte stimmte er jedoch nicht zu, als ich sagte: „Hier muß eine ganze Verwandlung heraus, damit der Schluß ein Schluß werde".

„Das ist unmöglich!" rief er.

„Ueberlassen Sie mir's, Ihnen die Möglichkeit morgen probeweise vorzuführen?"

„O ja."

Ich strich also, setzte zu, um die Verbindungen herzustellen und den Nachdruck zu erreichen; änderte die Rollen, unterrichtete die Schauspieler über den neuen Zusammenhang und führte am anderen Tage den neuen Schluß vor. Hebbel war nun ganz einverstanden und äußerte sich dankbar.

Jetzt kam die Vorstellung unter wahllosem Applause für jeden Act. Das wahre Ergebniß lautete aber dahin, daß der zweite Act, der unverständliche Edda-Act, durchgefallen war, daß der episch verbliebene Grundcharakter des Stückes vielfach ermüdet hatte, und daß der letzte Act durch Energie der Chriemhilde in den Schlußscenen stark gewirkt hatte.

Die zweite Vorstellung war, wie schon gesagt, nicht vollständig besucht. Nun kam aber der Ruf der Wolter-Chriemhilde, und der Besuch hob sich auf hinreichende Höhe. Nie auf ausgezeichnete Höhe. Das bürgerliche Publicum kam niemals vollzählig. Bei diesem that der epische Gang in schwerer Sprache und Raupach's „Nibelungenhort" immerdar Eintrag. Dieser „Nibelungenhort" hatte das große Publicum gehabt durch seine ersten drei Acte und besonders durch die Scenen zwischen Siegfried und Chriemhilde, Liebesscenen, welche mit unzweifelhaft starkem theatralischen Talente behandelt sind und welche eine allgemein günstige Wirkung gemacht hatten.

Noch schwieriger ging es mit dem neuen Shakespeare-Stücke, mit „König Richard dem Zweiten". Es gehört zu den „Historien" und ist also kein dramatisch componirtes Stück. Dies war ein kaum besiegbares Hinderniß bei dem dramatisch geschulten Publicum des Burgtheaters. Dies Publicum ließ sich absolut nicht einreden, in diesen Forderungen eine Nachsicht üben zu müssen, weil der berühmte Shakespeare Verfasser des Stückes wäre. Bei allem Respect vor dem großen Namen blieb es auf seiner dramatischen Forderung stehen.

Wie vielfach, wie lebhaft war gerade dies Publicum heran-

gezogen und auch angezogen worden durch so zahlreiche Shakespeare-Aufführungen! Das Repertoire des Burgtheaters enthielt siebzehn Shakespeare-Stücke, und alle so fest und bereit, daß jedes in jeder Woche gegeben werden konnte. Das Publicum war also mit diesem Dichter vertrauter als irgend eines — umsonst! Es bewies ihm nicht die geringste Deferenz, es entsagte auch ihm gegenüber seinen dramatischen Anforderungen nicht um ein Iota. Im Gegentheile, es wurde von Jahr zu Jahr strenger. Es sagte nicht gerade wie einst Goethe: „Shakespeare und kein Ende!" aber es sagte doch unverblümt: Allzuviel ist ungesund. Es ließ „Richard den Zweiten" ohne Zeichen besonderer Theilnahme an sich vorübergehen.

Der erste Act bekanntlich ist dramatisch. Der so rasch eingeleitete und so entschlossen verhinderte Zweikampf interessirte auch. Der König wird gut eingeführt. Die Figur Gaunt's im zweiten Acte ist ebenfalls ganz geeignet, Glück zu machen, und da König Richard consequent die Spitze bietet, so folgt man ihm aufmerksam. Aber von da an verläuft das Drama in's Epos. Ohne hinreichenden Kampf erliegt der König und spricht nur viel, wenn auch schön. Es folgt die große Abdankungsscene, welche so prächtige Sachen enthält, aber so ungenügend gesammelt ist zu scenischem Eindrucke. Hier, und eigentlich nur hier, war ich mit der Bearbeitung leise eingeschritten, blos leise. Ich hatte Nichts zugethan, sondern hatte nur zerstreute Worte Shakespeare's aus anderen Scenen in Eine Scene zusammengetragen. Der Bischof von Carlisle ist vorhanden als Parteigänger für Richard; er sagt auch das Nöthige, aber er sagt es vereinzelt in mehreren Scenen und deßhalb kraftlos. Diese seine Worte legte ich alle in die Abdankungsscene, um doch einen geschlossenen Widerstand zu haben für den wiederum blos schön sprechenden König — und erreichte damit die Hauptwirkung des Abends. Der letzte Act mit dem geistvollen Monologe Richard's erweckte noch eine aufflackernde Theilnahme, mehr nicht.

Das Ganze fand nur einen succès d'estime. Wir wiederholten das Stück vor mäßig besetztem Hause und erhielten es durch Schonung.

Wenn ich vergleiche, wie jetzt — im Frühjahre 1868 — der beim Falle des Concordats endlich zugelassene „König Johann" hingenommen wurde, so drängt sich der Gedanke unabweislich auf: Dies ist nicht mehr dasselbe Publicum! Nie hätte ich eine Shakespeare-Historie ungestraft so bringen dürfen mit ihrem ganzen Wortschwalle, mit so gar nicht ergänztem dramatischen Gange, mit einem inconsequenten Könige, also ohne Mittel- und Anhaltspunkt, nie! Daneben war ja „König Richard" ein sympathisches Drama. Und „Richard" wurde kühl aufgenommen, „Johann" wurde unter mehrfachem Applause hingenommen wie irgend ein anderes Theaterstück. Gar kein Urtheil machte sich geltend, gar kein Für und Wider, die Stadt Wien hat gar nicht erfahren, ob und wie das Stück gewirkt hat — die Unklarheit ist eingekehrt, das Publicum erscheint incompetent.

Dies ist der Unterschied zwischen einem geschulten Publicum, wie es bis zum Winter 1867 im Burgtheater bestand, und einem zufälligen Publicum, wie es sich jetzt im Burgtheater zusammenfindet. Binnen einem halben Jahre ist das alte, geschulte, an Tradition so reiche Publicum aufgelöst worden.

Innere und äußere Gründe haben das zuwege gebracht. Zu den inneren Gründen gehört eine neue Ober-Direction, welche die geistige Leitung auf den Proben der banalen Geschäftsführung überlassen hat, den Handgriffen der Routine. Dadurch sind die Schauspieler, sind die Vorstellungen rasch verändert worden, und das fein gewöhnte Publicum hat das rasch empfunden und hat innegehalten im Zudrange. Gerade um dieselbe Zeit ist ein äußerer Grund wirksam geworden: die Einführung von Vormerkungen zu gesperrten Plätzen. Dadurch ist weiteren Kreisen, die sonst nicht in's Theater drangen, der Zutritt ermöglicht worden. Diese Kreise versorgen

sich nun beizeiten mit Plätzen ohne Rücksicht auf besondere Auswahl der Stücke, und wenn nun die Intimen von früher doch einmal wieder zuschauen wollen, ob ihr altes Schauspiel seine frühere Physiognomie zurückerhalten habe, da finden sie alle Plätze vergeben, zucken die Achseln und verzichten am Ende ganz — so entsteht ein zufälliges Publicum, und die traditionellen alten Maßstäbe der Kritik verschwinden, mit ihnen das alte Burgtheater.

Das dritte Trauerspiel war „Andreas Hofer", wie Immermann's „Trauerspiel in Tirol" auf dem Theaterzettel heißt.

Ein vaterländisches großes Stück war so lange mein Wunsch! Die Bühne ist ja am mächtigsten, wenn sie vaterländische Dinge vorführen und aussprechen kann. Jahrelang hatte ich um die Erlaubniß geworben für diesen „Hofer" — vergeblich! Da war der Pater Haspinger, da war der Schurke Kolb, geistlich verdächtig, wie sehr ich ihn verkleidete, da war Dieses und Jenes Grund zur Abweisung — in Wahrheit blieb es die Scheu vor der Unmittelbarkeit. Solch ein Stück erschien zu unmittelbar. Nur Nichts direct aussprechen auf der Scene, was politisch oder auch nur sonstwie treffen könnte! Selbst nicht patriotisch. Das hat seine Consequenzen. Wird heute das allenfalls Zulässige ausgesprochen, so will morgen auch das kaum Zulässige, übermorgen das Unangenehme ausgesprochen sein. Dazu ist die Bühne überhaupt nicht da, am wenigsten die Hofbühne. Nur nichts Directes!

Diese Rücksichten, der bare Gegensatz zum Zwecke eines ersten Theaters, waren tief eingewurzelt. Es war und ist ein Standpunkt der abonnirten Logen, welche nach Tische um Gotteswillen nicht erinnert sein wollen an etwas Wirkliches, wozu man den Kopf schütteln oder wovor man gar erschrecken müßte. Das ist ja auch keine Poesie! Die Poesie war eine verschleierte Prinzessin geworden aus fernen, fernen Zeiten und fernen, fernen Landen.

Da starb mein langjähriger Chef, ein geborener Pole, und

mein neuer Chef, endlich ein geborener Deutscher, nahm lebhaften Antheil an dem Tiroler Trauerspiele und gab sofort die Erlaubniß.

Der verstorbene Chef, Graf Lanckoronski, hatte übrigens die guten Eigenschaften, welche ich zu Anfang dieser Schilderungen an ihm preisen konnte, standhaft bewährt. Meinen Instructionen gemäß überließ er mir die artistische Leitung unverkürzt. Er war hundertmal unzufrieden mit meinem Geschmacke in Wahl der Stücke und in Besetzung der Rollen, und er verhehlte das gar nicht, aber er setzte stets hinzu: dies ist Ihr Fach und Ihre Verantwortung, ich greife da nicht ein. — Er war ferner unzugänglich für irgend eine Klatscherei und Verhetzung; er wies jeden unbegründeten Anspruch auf Vergünstigung weit ab, und er war endlich immer bestrebt, gerecht zu sein. Ich appellirte nie vergeblich an seinen edleren Sinn, wenn Heftigkeit unbillig handeln wollte — ich verlor in diesem Manne meine sicherste Stütze.

Mein neuer Chef, Fürst Vincenz Auersperg, gehörte selbst zur Landesvertheidigung in Tirol, er erlaubte nicht nur, er förderte lebhaft Immermann's „Andreas Hofer".

Wie war nun, wie ist dies Stück? Karl Immermann hat es geschrieben in früher Zeit und das Theater dabei gar nicht im Auge gehabt. Später, als er dem Theater nähergetreten, hat er mit einigen Strichen und Linien seine Arbeit der Bühne näher zu bringen gesucht, und so lag sie unter dem neuen Titel „Andreas Hofer" vor mir.

Es fehlt ihr zum Bühnenstücke immer noch das oben erwähnte dramatische Herz, sie hat immer noch einige Aehnlichkeit mit einer Shakespeare-Historie. Manchen Abend hab' ich vor ihr gesessen und habe erwogen, wo und wie weit geändert werden dürfe, um sie, wie der Oesterreicher sagt, „schneidiger" zu machen. Aber das konnte nur mit großer Dreistigkeit geschehen, und — Immermann war todt. Und er war erst einige zwanzig Jahre todt. Ja, wären

es zweihundert Jahre gewesen! Man ist viel dreister, wenn uns Jahrhunderte vom Autor trennen, aber wenn man ihn selbst noch gekannt, da ist man scheu, da hört man seine Klage über Gewaltsamkeit, die ihm angethan würde.

Ach, wie leicht wäre es gewesen, wenn ich mit ihm hätte darüber sprechen können! Er war so verständig und war so praktisch geworden in der zweiten Hälfte seines Lebens. Es wurde ihm in den letzten Jahren klar und klarer, daß er verführt worden sei durch die romantische Kirche, und daß er selbst eigentlich gar keine gläubige Seele gewesen sein Lebenlang. Er war im Grunde ein sehr klarer Kopf, dieser Jurist in Düsseldorf.

Im Jahre 1839 kam ich auf einer Reise nach Holland durch Düsseldorf und lernte ihn kennen. Ein stattlicher Mann war er, mit ausgebildetem Antlitze, prompt und stark in der Rede, nachdrucksvoll in allen Behauptungen, und doch geneigt, allen heiteren Fragen des Lebens ihr fröhliches Recht angedeihen zu lassen. Er kam mir viel mehr entgegen, als ich, ein junger, ausgelassener Schriftsteller, ansprechen durfte; er zeigte eine unerwartete Neigung für die dreiste Natur des jungen Deutschland. Sein Freundschaftsverhältniß zu Heine, aus dem gemeinschaftlichen Zorne gegen Platen erwachsen, wurde lebhaft von ihm betont, lebhafter, als es eigentlich ihren beiden verschiedenartigen Naturen zustand, und in all' den ausführlichen, lebendigen Gesprächen, welche wir damals einige Tage lang führten, zeigte Immermann das Bedürfniß, lebensvoll einzutreten in die Literatur der Gegenwart. Natürlich kam da auch das Theater in Rede, dem er eigentlich näher stand als ich. Er hatte aus freiem künstlerischen Antriebe einige Zeit das kleine Düsseldorfer Stadttheater geleitet und manches phantastische Stück in Scene gesetzt. Deutlich zeigte sich's, daß er die Direction des Berliner Hoftheaters gewünscht hatte und wünschte. Bitter und scharf sprach er über die unkundige, hofmäßige Intendanzenwirthschaft, und ich sah, daß er eigentlich die Theaterführung in Düsseldorf

wohl nur übernommen hatte, um dem Hoftheaterwesen darzuthun, wie viel ein echter Geist aus einem Theater machen könnte, auch aus einem kleinen und auch mit den kleinsten Mitteln. Er war nicht im Geringsten verblendet von dem Preise, welchen Literaten und Schauspieler seinem Düsseldorfer Theater bereitet und verbreitet hatten; er gestand zu, daß Vieles unzureichend gewesen, was man seiner Bühne rühmend nachgesagt, und daß er auch in der Scenirung blos literarischer Stücke deutlich erfahren habe: dies seien eben nur Uebungs-Experimente gewesen, und Aufklärungen über literarische Träume, die Traumhaftigkeit derselben habe sich auf der Scene nur zu sehr dargethan.

Bei Festhaltung höherer poetischer Absicht hatte er aus der Praxis nüchterne Lehren gezogen und wäre trefflich geeignet gewesen, ein erstes Theater zu übernehmen und zu führen. Er sprach sehr gut, war eine talentvolle, geharnischte Persönlichkeit und wäre für die Schauspieler ein unschätzbarer Führer geworden. Was er in romantischer Befangenheit früher als Theaterstücke herausgegeben, wie „Cardenio und Celinde" und „Die Opfer des Schweigens", das sah er jetzt ziemlich unbefangenen Blickes an und wies auf kleine Sachen hin, wie „Die schelmische Gräfin", um darzuthun, daß ja auch früher schon der Sinn für das heutige Theaterstück in ihm lebendig gewesen.

Wie leicht wäre es geworden, mit dem so gearteten Manne das „Trauerspiel in Tirol" hieb- und schußfest zu machen!

Das Stück kam leider damals zwischen uns gar nicht zur Sprache — er schrieb am „Münchhausen", und wenn ich ihn aus dem Schwurgerichte abholte und er seinen schwarzen Richtertalar auszog, um mit uns nach Neuß zu fahren, wo eine schmucke Wirthin den besten Rheinlachs am besten zu serviren verstünde, da dachten wir an kein Trauerspiel, sondern da kehrte der saftvolle Magdeburger, der er war, seine sinnlich behagliche Seite hervor und schilderte uns, was für Schwänke er im Kopfe trüge für Münchhausen

und dessen Tochter Emerentia im Gegensatze zu seinem Meisterstücke, dem „Oberhofe", dessen kernige Schilderung er während seiner langen Dienstzeit im rheinischen Westfalen erworben hatte. Nicht lange nachher schickte er Heine und mir die ersten Bände seines „Münchhausen" nach Paris, und ehe wir uns dessen versahen — war er plötzlich todt. Der rüstige, kräftige Mann!

In ihm ist einer der wenigen Poeten gestorben, welcher dem deutschen Theater ein bahnbrechender geistiger Führer hätte werden können. Er hatte wohl noch manches Schlingkraut um sich aus alter romantischer Zeit, aber sein Geist war frei geblieben, und eine große Theaterpraxis hätte ihn von poetischen Schmarotzerpflanzen, welche die öffentliche Schaubühne nicht verträgt, gänzlich befreien können.

Gerade wegen dieser persönlichen Bekanntschaft war ich jetzt schüchtern vor seinem Stücke und wagte keinen tieferen Eingriff, um ein festes Theaterstück daraus zu machen.

Der gute Inhalt trug uns doch unter sorgfältiger Darstellung einen Ehrenerfolg ein, und wir haben von Zeit zu Zeit das Trauerspiel wieder bringen können. Es kann also auch in Zukunft erhalten bleiben, wenn die Direction ihm Aufmerksamkeit und Pflege widmet. Die uns naheliegenden Verhältnisse und Namen üben ja doch — auch bei skizzenhafter Behandlung des dramatischen Ganges — einen erweckenden Einfluß auf unsere Theilnahme. Wenn von Innsbruck, Meran und vom Passeierthale, von Hofer, Speckbacher und Pater Haspinger die Rede ist, da werden wir doch viel leichter getroffen, als wenn das Forum romanum und Antium oder Cominius und Aufidius an unser Ohr klopfen.

XXXIV.

„Narciß", „Hans Lange", „Eglantine", „Pitt und Fox", die weiteren Original-Neuigkeiten von 1863 und 1864, bestätigen recht deutlich meine frühere Behauptung: daß die Persönlichkeiten unserer Dramatiker ungemein verschieden von einander sind.

Man skizzire sich nur die Charaktere und Schreibarten der sechs deutschen Schriftsteller, welche im Laufe eines Jahres unser neues Repertoire gebildet, und stelle sich daneben sechs lebende französische Theater-Autoren zusammen. Wie einleuchtend wird sich herausstellen, daß die sechs Franzosen eine auffallende Familien-Aehnlichkeit tragen in Wahl der Stoffe, in Form der Fassung, im Gang der Rede; daß aber die sechs Deutschen, hier also Hebbel, Immermann, Brachvogel, Heyse, Mautner, Gottschall, grundverschieden von einander erscheinen.

Hebbel, aus dem friesischen Holstein, breitspurig ohne Sorge um irgend eine Zier einhergehend, sucht nach unbehauenen Felsstücken für seinen Ausdruck, ist um Schönheit nicht nur unbekümmert, sondern sucht nach Gelegenheiten, diese Unbekümmertheit nachdrücklich zu bethätigen. „Echtheit geht vor!" kann man herauslesen, und: „Schwächliche Nachfolger mögen unsere Originale zur Schönheit herausbürsten und putzen!"

Er stammt aus germanischen Urkreisen, welche von den Ständen und Formen der mittelalterlichen und modernen Welt eigentlich nie berührt worden sind. Er erwächst aus dem Volke kleiner Ort-

schaften, wo die Natur wenig kleine Reize zeigt, wohl aber eintönige große Verhältnisse, das ebene, weite Marschland und das nahe Meer. Er kommt aus der gelehrten Schule und ohne näheren Verkehr mit der geselligen Welt an die literarische Thätigkeit — muß nicht diese Thätigkeit immer etwas Abgesondertes behalten, muß sie nicht immer Etwas behalten, was an den Bauer erinnert, der in aller Biederkeit mißtrauisch und listig bleibt unter den Städtern, muß sie nicht immer Etwas behalten, was an den einsamen Zustand des dichterischen Denkers erinnert? Muß sie nicht auf dem Theater der Städter Fremdartiges und Unzugängliches entfalten?

Wie anders Karl Immermann, der Bürgerssohn! Er geht aus den Stadtkreisen hervor, aus den engen Gesetzen der preußischen Beamtenwelt, welcher sein Vater angehörte, welcher er selbst angehören sollte. Dabei ist er mit allen Eigenschaften und Trieben eines Lebemannes angethan, wächst auf inmitten des fruchtbaren mittleren Norddeutschland, wo das niedrige Harzgebirge mit seinen Wäldern den Sinn weckt für bescheidene Naturreize, wo auf Schule und Universität, in Magdeburg und Halle, der Franzosenhaß gegen den Eroberer Napoleon zeitig genährt wird. Immermann gesellt sich auch zu den freiwilligen Kriegern als siebzehnjähriger Jüngling, und wir können das „Trauerspiel in Tirol" in ihm wachsen sehen, wie man das Gras wachsen sieht. Nach seiner Rückkehr auf die Universität tritt er in die Kämpfe, welche das Wartburgfest erregt, und tritt als eigensinniger Erbe des engen Staatsdienstes auf die unpopuläre Seite, ein harter Kopf, der selbstständig Recht haben will. Trotzdem schließt er sich der romantischen Schule an, welche innerlich der Wartburgfeier und der Burschenschaft nahe stand. Er giebt sich jahrzehntelang jener künstlich idealen Poesie hin, welche gesuchte Studien, Stoffe und Formen pflegt. Und wiederum im Gegensatze hiezu tritt er in die trockene Regierungslaufbahn eines Juristen, in die strengen Verhältnisse eines auf dem Buchstaben der

Verordnung ruhenden Staates. Welch eine persönliche Stärke gehörte dazu, um in diesen Gegensätzen nicht verwirrt, nicht zerrieben zu werden. Er wurde es nicht; er blieb selbstständig strebend. Und nun unterstützte ihn das Glück: es brachte ihn in die westlichen Lande, wo alte Reichssitte lebendig geblieben im Gemeindeleben, wo öffentliches Gerichtsverfahren galt, wo ihn sein Amt in Verkehr setzte mit den freimüthigen Menschen Westfalens und der Rheinlande. Er kommt endlich nach Düsseldorf, wo eine alte Malerschule Traditionen der Bildlichkeit pflegt — er wird so allmälig der künstlichen Poesie entrückt, und seinem gesund verbliebenen Auge drängt sich die Bemerkung auf, daß auch die realen Dinge poetisch zu verwerthen sind. Er schreibt Bücher wie die „Epigonen", welche einen Abschluß seiner Vergangenheit, welche seinen Uebergang zur lebendigen Zeit bekunden; er geräth an's wirkliche Theater, er lebt auf im Mannesalter. Welch ein breites Stück deutscher Geschichte, mannigfaltig deutscher Geschichte stellt sich in diesem Manne dar! Was hatte er Alles seinen Schauspielern zu sagen, als er im kleinen Düsseldorfer Theater wunderliche Stücke und daneben ganz praktische Stücke in Scene setzte. Unerbittliches Schicksal! Als er auf dem Punkte angelangt war, die verschiedenartigsten Erfahrungen in gereiftem Sinne neu und deutlich in seiner Schrift auszudrücken, da reißt ihn ein Schlagfluß hinweg aus unserer Welt.

Wie lehrreich erscheint sein Bild dem deutschen Theater! Kaum Ein Stück bleibt von ihm auf dem deutschen Repertoire, aber mancher Schauspieler verbreitet und vererbt Lehren von ihm, mancher Dichter lernt aus seinen Studien.

Dicht hinter diesem Manne, welcher durch so viel Bildungs-Elemente geläutert worden, erscheint auf dem Burgtheater das Stück eines ganz neuen Dramatikers, Brachvogel geheißen. Da fehlt noch alle Läuterung, da braust der erste Gährungsproceß, und

nicht ein Hauch erinnert an Immermann. „Narciß" ist der Titel des Stückes. Nicht Narciß aus dem Alterthume, ein Neffe Rameau's aus der Orgienzeit Frankreichs, welche den Toast ausbringt: „Nach uns die Sündfluth!" Die Sündfluth kam in Gestalt der Revolution.

Dieser „Narciß" trägt Züge starken Talentes, geistiger Rohheit und doch auch geistigen Bedürfnisses, welches in die Tiefe will, aber von der Phrase aufgehalten wird. Brachvogel ist eine blutvolle schlesische Natur, ganz im Gegensatze zu Hebbel und Immermann ohne Spur gelehrter Erziehung, im Style oft voll Bombast und Schwulst, im Ziele dagegen oft hell und schneidend auf modern-sociale Ideen losgehend — ein begabter Naturalist.

Er bringt nach „Narciß", welcher die Einleitung zur Revolution in Frankreich bluträünstig darstellt, ein Drama aus dem Mittelalter: „Adelbert vom Babanberge". Ein Jude trägt hier die Unkosten der Verzweiflung, welche Brachvogel's Stücke kennzeichnet. Die ersten Acte sind von packender dramatischer Kraft; die Folge fällt ab. Ein ferneres Stück: „Salomon de Caus", sucht neben Richelieu den Erfinder der Dampfkraft tragisch darzustellen, und als die Bühnen daran vorübergehen, wendet er sich ärgerlich dem Romane zu. Er ergreift die größten Themata, behandelt sie leicht und dreist, findet aber immer einige Situationen für seine frappante Macht der Erfindung, wirft dazwischen ein Drama: „Der Trödler", welches zweiten Theatern einen willkommenen grellen Stoff socialer Natur bietet, und trifft neuerdings mit der „Prinzessin von Montpensier" wiederum den interessanten Gang eines Theaterstückes, welches originell genug in die aufwachsende Herrscherjugend Ludwig's des Vierzehnten die demokratische Neigung einer stolzesten Prinzessin zu verweben weiß.

Auch hier springen mitten in aufgebauschter Rede einzelne treffende Reden empor, und mitten in verwirrt sich anlassender

Handlung zeigt sich ein weit ausholendes Talent der Composition, welches den Plan behauptet. Es ist überall bei ihm dreister, mitunter wüster Naturalismus, welcher aber starke Athemzüge hat für den Brustkasten des Theaters.

Wir brachten „Narciß“ später als andere Theater, weil meine Behörde abgeschreckt wurde durch diese Athemzüge der Revolution, welche in dem Stücke bemerklich sind, und durch kecke, unhistorische Motive, welche der Autor sich herausnimmt, indem er auf sein naturalistisches Recht der Erfindung pocht. Auch die peinliche Stellung, welche der legitimen Königin angewiesen ist, war lange ein Grund der Ablehnung. Maitressen überhaupt, also auch die Pompadour, wurden früher auf dem Burgtheater nicht zugelassen, und es war ein Ereigniß vor 1848, als man mit der „Marquise v. Villette“ eine Ausnahme gestattete. Wie vorsichtig und behaglich war aber dort die wohlerzogene Maintenon neben dieser wilden Marquise v. Pompadour Brachvogel's! Es vergingen Jahre, es bedurfte immer wiederkehrender Einreichung, ehe diesem „garstigen“ Stücke — und das ist es auch im ästhetischen Sinne — der Zutritt erlaubt wurde.

Der Erfolg, welcher überall ein glänzender gewesen, war im Burgtheater viel weniger günstig. Der grelle Geschmack wurde nur mit einigem Widerstreben hingenommen. Aber die Gewalt der Composition erwies sich doch auch bei uns auf die Länge siegreich; das Stück hat sich auf dem Repertoire erhalten.

Ebenso und viel leichter die spätere „Prinzessin von Montpensier“, welcher die entsprechende naturalistische Kraft des Fräulein Wolter Lebenskraft verlieh. In Ermanglung solcher zupassenden schauspielerischen Begabung ist dies Stück „draußen“ rasch vorübergegangen.

Nun kam „Hans Lange“. Der Verfasser desselben, Paul Heyse, ist wieder ein barer Gegensatz zu Brachvogel. In Heyse

wohnen alle feinen Reize der poetischen Bildung, und wenn Etwas fehlt, so ist es die letzte Gewalt einer starken Natur.

Wenn man ihn sieht und hört, diesen Dichter mit dem schönen Rafaelskopfe, mit der wohlklingenden, fließenden Rede, mit dem ganzen Zauber eines liebenswürdigen Menschen, da findet man's begreiflich, daß er mit seinen poetischen Arbeiten zahlreiche Anhänger gewinnen muß, namentlich unter den Frauen. Er hat auch eine Stellung gefunden, wie Giulio Romano, der Schüler Rafael's. Alles, was er bringt, ist geistvoll empfangen und künstlerisch durchgeführt.

In seiner Thätigkeit für die Bühne thut ihm vielleicht die vorherrschende Anmuth und Feinfühligkeit seiner Natur einigen Abbruch. Die Bühne verlangt starke, männliche Züge, scharfe Umrisse, rücksichtsloses Wollen. Ich will nicht sagen, daß dies Heyse unerreichbar sei; er ist zum Beispiele in „Hans Lange" den Erfordernissen eines Theaterstückes ganz nahe gekommen. Aber er ist, wie mir's scheint, bis jetzt durch seine Bildung noch zu tief im Eklekticismus verblieben, in der Neigung des vielfältigen Auswählens seiner Stoffe. Bald im alten Rom, bald im Mittelalter, bald in der Rococo-Zeit erbaut er ein Stück. Jeder Stoff, jede Zeit hat eigene Bedingungen; ein Dichter muß sehr stark sein, wenn er der Concentrirung seiner Fähigkeiten entbehren kann. Wir wissen's noch nicht, und Heyse selbst weiß es noch nicht, in welcher Gattung von Stoff und Form er all' seine Eigenschaften zur vollen Geltung bringen mag als Dramatiker. Bei seinem unablässigen Streben wird er wohl einen festen Ausgangspunkt finden, und dann kann er uns jeden Tag mit einem Kernschusse überraschen.

„Hans Lange" hat überall Glück gemacht. Auch bei uns. Warum er uns nicht dauernd verblieben, das ist schwer zu sagen. Er war dem Publicum wohlgefällig gewesen, aber nicht mächtig genug. Man sprach nicht ungünstig davon, aber man machte keine

Propaganda dafür; man empfand wohl, daß noch Etwas fehlte. Was denn? Vielleicht das, was Heyse's Theater-Arbeiten bis jetzt überhaupt gefehlt hat: der letzte Wille, der unzweifelhafte Nachdruck, der Stempel der Nothwendigkeit und der Erledigung.

Ich habe manchmal den Gedanken, Heyse schreibe seine Stücke zu rasch. Die Fähigkeit der Hervorbringung in ihm ist sehr lebhaft, sein Talent ist für alle Formen geschmeidig, und er behandelt ein Theaterstück wie eine andere Schrift, indem er seiner natürlichen Fruchtbarkeit unverweilt nachgiebt, das Stück in die Welt setzt und es den Theatern überliefert, frisch, wie es aus der ersten Regung entstanden ist. Ein Theaterstück darf aber nicht behandelt werden wie jede andere Schrift, sondern es will reiflich ausgetragen sein. Je tiefer sein Organismus athmet, desto tiefer dringt es in den Zuhörer, desto länger macht es ihm zu schaffen, desto nachdrücklicher spricht der Zuhörer von ihm, desto mehr macht er Propaganda für dasselbe. Das Glückliche erobert ein Theater-Publicum, doch nur das Reife fesselt es.

Ich weiß freilich nicht gewiß, ob Heyse warten kann. Es giebt reichbegabte Menschen, welche sich der in ihnen wachsenden Früchte ohne Zögern entledigen müssen, weil hinter diesen Früchten schon wieder neue entstehen. Solche Talente müssen, um am günstigsten für die Bühne zu schreiben, das Lustspiel erwählen — wenn sie lustig sein können, wenn ihnen Laune und heitere Charakteristik zu Gebote stehen.

Mit „Hans Lange" hat Heyse schon eine unerwartete Wendung versucht, und zwar recht glücklich. Er hat die appische Straße der „Sabinerinnen", er hat die ritterzeitlichen „Herren von der Esche" mit ihrem Burg-Pathos verlassen und hat die realistische Charakteristik für einen Theil seines Stückes ergriffen. Die Figuren im Bauernhause sind ihm auch trefflich gelungen — warum sollte er auf dem Wege nicht weiterschreiten! Ja, er hat es auch schon

gethan; er hat ein Schauspiel, „Colberg“, gebracht, welches vaterländisches Heldenthum aus dem Franzosenkriege behandelt. Ein ganz richtiger, willkommener Stoff, welchen die Theater im deutschen Norden mit großem Beifalle begrüßt haben. Aber er hat es wiederum gethan, wie ich oben angedeutet: zu rasch, zu kurz angebunden. Das Stück ist nicht ausgetragen im Mutterschoße.

Mautner's „Eglantine“ ist ein eben so leichtes Kind. Und doch sind auch diese beiden Verfasser wieder grundverschieden von einander. Heyse ist reich an Talent, und seine Arbeiten können nur gediegener werden, wenn sie langsamer entstehen. Dem Verfasser der „Eglantine“ steht jedoch im glücklichen Falle nur das Formengerüst eines Theaterstückes zu Gebote. Er thut ganz wohl, rasch Hand an's Werk zu legen, wenn ihm eine Situation vorschwebt. Das Warten auf tieferen Inhalt würde seinen Stücken kaum nützen.

Er geht von einer Situation aus und gruppirt um sie; und daran thut er ganz Recht. Wollte er von einem eigentlichen Stoffe ausgehen und die Situationen aus demselben organisch entwickeln, so würde ihm seine Fähigkeit die Hilfsmittel versagen.

Das Verhältniß einer Künstlerin zu einem vornehmen Manne und eine äußerliche Täuschung, welche das Verhältniß zerstört — das ist die Situation, von welcher „Eglantine“ lebt. Kritik und Publicum haben dies überall herausgefunden, auch in Wien, wo dies leicht befrachtete Stück Zugstück geworden. Außer Wien hat es nirgends bestanden, und auch in Wien hat es bei aller Zugkraft nur eine geringe Schätzung gefunden. Die Darstellung der Künstlerin durch Fräulein Wolter und der abgerissene Zettel in der Intrigue haben in Wien den Erfolg hervorgebracht. Man suchte ein Stück Lebensgeschichte der darstellenden Schauspielerin hinter dem Schicksale jener Eglantine, und man fand sich hinlänglich intriguirt durch jenen abgerissenen Zettel.

Letzteres ist auch nicht zu verachten als Spannungsmittel; jede Kunst braucht ihr Handwerkszeug, und auch das Bedeutende verliert die Anziehungskraft, wenn die Hilfsmittel des Handwerks fehlen. Man nennt sie artigerweise Technik. •Was ist denn auch gutes Malen, was ist denn die wirksame Behandlung der Farben anders als Handwerk, artig ausgedrückt Technik?

Rudolph Gottschall, der Verfasser von „Pitt und Fox", hat mit Heyse die rasche Production gemein und verschmäht wie Mautner das Handwerkszeug nicht, und doch ist auch er wiederum grundverschieden von Beiden. Er hat Etwas vom Conversations-Lexikon: Lyrik, Literatur-Geschichte, Drama, Kritik, Journalistik, Berichterstattung in zahlreichen Journalen über einen und denselben Gegenstand — Alles ist ihm gleichzeitig geläufig, und bis auf einen gewissen Grad gut geläufig. Er ist sehr fleißig, sehr flüssig, zu mancherlei Hervorbringung fähig. Noch in frischem Mannesalter stehend, wird er die Lösung seiner literarischen Lebensfrage darin suchen müssen und finden: ob er einen echten Kern besitzt und ob er diesen Kern mit innerer Ruhe entwickeln kann?

„Pitt und Fox" waren schon jahrelang vorhanden, ehe sie im Burgtheater aufgeführt wurden, und die Verzögerung lag an mir. Dies Gebahren mit wichtigen historischen Staatsmännern erschien mir zu leichtsinnig für unsere Bühne; ich meinte, unser Publicum würde es nicht annehmen. Erst als Sonnenthal so weit entwickelt war, daß ich ihm den Fox geben konnte, entschloß ich mich zur Scenirung, weil ich in seinem gehaltvollen Wesen eine erhöhende Unterlage fand für die ausgelassene Figur des berühmten Ministers. Der Verfasser gestattete einige weitere Milderungen, und so machte das Stück gutes Glück.

Der Griff als Griff nach einem Lustspielstoffe ist gewiß rühmenswerth, und wenn man auch bedauern mag, daß die Gegensätze gar zu grell und bisweilen der Caricatur ähnlich gerathen

sind, so muß man doch vom Standpunkte des Theaters zugestehen, daß das Material erfindungsreich angefaßt und behende ausgebeutet ist.

Gottschall hat früher in Stücken wie „Die Rose vom Kaukasus" den lyrischen Ergüssen zu viel Spielraum gewährt, ist aber neuerdings in Stoff und Behandlung überraschend geschickt den Bedürfnissen der Scene nahegerückt. Selbst in seiner „Katharina Howard", welche durch Ungleichartigkeit ihrer Theile und vielleicht auch durch machtlose Darstellung des achten Heinrich keine Dauer bei uns fand, zeigte sich ein Trachten nach wirklichem Lebenspulse. Er ist ein sehr aufmerksamer Beobachter für Motive und Technik und lernt sehr schnell; es ist gar wohl möglich, daß er noch ein wichtiger Producent wird für's deutsche Theater. In einem Stücke: „Die Diplomaten" — Alberoni in Spanien —, welches mit „Pitt und Fox" einige Verwandtschaft hat, ging die Leichtfertigkeit noch über „Pitt und Fox" hinaus; aber seine letzte Arbeit, „Der Nabob", beschäftigt sich sorgfältig mit einem reichhaltigen Thema. Lord Clive, der ostindische Held, ist dieser Nabob, und sein Proceß vor dem englischen Parlamentsgericht in London, in welchem sein Heldenthum und sein Geldnehmen in Ostindien einander die Wage halten, bietet eine interessante Aufgabe. Es wäre schade, wenn sich Gottschall nicht die Muße erzwänge, dem Drama all' die tieferen Reize abzugewinnen, welche namentlich in solchem, allerdings nicht leicht interessant zu machenden Helden und in solchen Vorgängen ruhen.

All' diese deutschen Dramatiker, welche sich auf dem Burgtheater binnen einem Jahre zusammenfanden, gehören zu ganz verschiedenen Regimentern, zum Fußvolke, zur Reiterei, zum schweren Geschütz, zur Genie- und zur Verpflegungstruppe. Welch ein volles Bild unseres Reichthums an Eigenthümlichkeit und Eigensinn! Und jetzt, da ich schließen will, seh' ich in demselben Jahre noch einen ganz neuen Kriegsmann zum erstenmale auftreten, Moritz Hartmann, einst lyrischer Dichter und liberaler Flüchtling, welcher so lange die

harten Stiegen des Exils getreten. Nothgedrungen hat er lange nur die fränkische Bühne gesehen, und heitere Bilder sind ihm eingeprägt worden von der Scene. In einem zweiactigen Lustspiele, „Gleich und Gleich", hat er diese Eindrücke eingerahmt, aber der ernste Dichter hat dem Thema doch einen gelehrten Untergrund gegeben, auf welchem Sonnenblicke des Spottes und der Satyre spielen können. Die dichterische Feder ist schärfer und spitzer geworden, je länger der Flüchtling erfahren hat, auf welchen weiten Umwegen die Welt zu ihren Idealen marschirt, ach, marschiren muß. Das Stückchen machte mit seinen gelehrten und abstracten Frauenzimmern eine heitere Wirkung, und wir hoffen, daß diese angenehme Antrittsvisite einen weiteren Verkehr eingeleitet habe.

Solch ein mannigfaltiges Jahr, mannigfach an dichterischen Persönlichkeiten, Stoffen und Formen, ist doch sehr anregend, und ein schöpferisches Theater bietet doch eine außerordentliche Fülle von geistigem Sauerstoffe. Machen wir uns klar, daß dies in solchem Maße nur auf dem deutschen Theater erreichbar ist.

Aus dieser tiefen Verschiedenheit der Autoren ergiebt sich, daß unser deutsches Theater zu einem viel größeren Inhaltsreichthume, zu einer viel größeren Mannigfaltigkeit der Formen berufen ist, als das französische, welches seiner Schablone so sicher ist — daß unser Theater aber auch viel schwerer in Gang zu bringen und im Gange zu erhalten ist, weil die allgemein giltige Form so schwer entsteht bei so verschiedenartigen Künstlern, bei so eigensinniger Geringschätzung der unleugbar nöthigen Theaterform.

Diese Theaterform, oder richtiger diese Form des Theaterstücks, ist ja nicht ein Werk des Zufalls oder der gedankenlosen Ueberlieferung. Das Bild, die Statue, das Epos, der Roman, das Gedicht und jede Kunstform haben ja tief liegende Gesetze, innerhalb welcher allein sie ihre Wirkung erreichen. So ist es auch mit dem Theaterstück, und doch wird dessen Technik fast durchgängig von unserer Kritik über die Achsel angesehen! Wohl uns, wenn unsere

selbstständigen und charaktervollen Dichter ihre eigene Auffassung der Form im Sinne dieser technischen Gesetze geltend machen. Wir werden dann das reichste Theater der Welt haben. Wehe uns aber, wenn unsere Charakter-Eigenheit diese nothwendigen Gesetze immer wieder despotisch mißachten will. Wir werden dann ein sehr armes Theater haben und vom Auslande borgen müssen bei allem vaterländischen Ueberflusse an dichterischen Originalen.

— —

XXXV.

Das heitere Conversationsstück und wirkliche Lustspiele belebten das Jahr 1864. Feuillet's „Vornehme Ehe", die schon genannten „Pitt und Fox", „Hans Lange", „Gleich und Gleich", kleine Einacte von Siegmund Schlesinger, „Die Dienstboten" von Benedix und der unglaublich einfache „Geadelte Kaufmann" von Görner füllten die Saison.

Sollte man's glauben, daß selbst einfache, unpolitische, ganz moralische Lustspielstoffe jahrelang nicht zugelassen wurden! Und doch ist dem so. Und zwar um socialer Principien halber. Solch eine Streitfrage legte sich zurückstauend vor das kleine niederländische Gemälde: „Die Dienstboten", und es vergingen mehrere Sommer und Winter, ehe die Stauung beseitigt werden konnte.

Die harmlosen „Dienstboten" zurückgewiesen? Ja. Und zwar aus Gründen, welche nicht unwichtig, welche wenigstens charakteristisch sind. Hier folgen sie:

Sie entsprießen dem Gedanken oder doch der Gewohnheit, daß ein Hoftheater im Grunde nur für ein exclusives Publicum vorhanden sei. Wie oft, wenn ich mich auf Geschmack und Urtheil des großen Publicums berief, wurde mir entgegnet: „Das Publicum hat Sie gar nicht zu kümmern!" — Und hier mit diesen „Dienstboten" stieß ich auf eine Anschauung desselben Gedankens. Es war meine Schuld, daß ich überrascht war; denn die Ablehnung dieses Stückes war folgerichtig. Das Hoftheater ein ganzes Stück lang —

wenn auch nur ein einactiges — der Dienerschaft eines Hauses allein zu überlassen, das — das erschien unanständig. Vielleicht nicht geradezu gemein, aber unanständig. Dafür, hieß es, ist ein solches Theater nicht da!

Ich war verblüfft. Für die Kunst ist Alles da! wollte ich sagen, aber ich bemerkte spät genug, daß ich eben einem Gedanken- oder Gewohnheitskreise gegenüberstand, welcher aus einem Schloßtheater Ludwig's XIV. das Wesen und den Charakter auch eines heutigen Hoftheaters ableitete, und daß all' meine ästhetische Beweisführung unwirksam verbleiben müßte. Ich flüchtete zu einem Beispiele, von dem ich Wirkung verhoffte; ich berief mich auf niederländische Bilder mit den gewöhnlichsten Bauernfiguren. Die hänge man ja doch auf in Galerien und vornehmen Salons als Kunstwerke — — „Aber diese Bauernfiguren sprechen nicht!" lautete die Entgegnung.

Das mußte ich zugestehen und war geschlagen. Es dauerte, wie gesagt, mehrere Jahre, ehe dies Vorurtheil verblaßte. Als Symptom ist es gewiß interessant. Es gehört zu den zahlreichen Consequenzen eines Kunst-Institutes, welches einen specifisch socialen Charakter geltend macht.

Viel natürlicher war's, daß der folgende Chef den „Geadelten Kaufmann" beanstandete. Ich hatte das ebenfalls lange gethan. Eine ordinäre Komödie mit so viel Trivialität erscheint in der Lectüre geradezu unmöglich für ein erstes Theater. Dreimal hatte ich das Buch beiseitegelegt unter Kopfschütteln. Aber die Theaterberichte aus allen Städten meldeten fröhlichen Erfolg dieser Komödie.

Ganz ebenso erging es mir später mit den „Zärtlichen Verwandten" von Benedix. Mehr als dreimal schob ich sie von mir, weil ich die alltäglichen, übertriebenen und abgebrauchten Figuren und Scenen gar zu abgeschmackt fand für's Burgtheater. Und auch von diesem Stücke meldeten die Zeitungen aus allen Windrosen Erfolg auf Erfolg.

Nun, ein Theater-Director muß wie ein Regent die einstimmige öffentliche Meinung respectiren: er muß sich täglich sagen: Man lernt nicht aus, und jede Theorie muß immer wieder neu bei der Praxis in die Lehre gehen!

Wir haben — nachdem ich die Manuscripte so weit als möglich zusammengestrichen — beide Stücke gegeben und haben mit beiden vollständiges Theaterglück gemacht.

Beim Lustspiele darf man um des Himmels willen nicht vornehm sein wollen. In Lustspielen, welche von Praktikern herrühren, wie hier von Görner und Benedix, muß man wagen, va banque zu spielen. Denn da liegen oft Momente verborgen von populärer Wirkung, welche die Stimmung auch eines vornehmen Publicums gewinnen und dadurch die Beleuchtung des ganzen Bildes verändern. Das Bedürfniß der Heiterkeit ist ganz außerordentlich in einem Theater-Publicum. Dies Bedürfniß ist selbst grausam gegen die Bildung. Es verschlingt Trivialitäten, wenn dies unter vollem Lachen geschehen kann. Der römische Ruf: „Schafft Brod und Spiele!" ist ewig.

Je leichter obenein ein Publicum lacht, desto vorsichtiger muß der Theater-Director sein mit Zurückweisung von Lustspielen; denn es ist unschätzbar, fröhliche Unbefangenheit im Theater-Publicum zu erhalten. Zwei Drittheilen des Publicums ist die Erweckung völliger Heiterkeit eine Haupteigenschaft der Kunst. Und wer gut lacht, der weint auch gut, der gehört auch zum besten Theile des Publicums im Schau- und Trauerspiele.

Es ist dies eben die freie Hingebung an das Spiel, das Grundelement aller Kunst, und eine solche Hingebung ist die Grundbedingung eines lebensvollen Theaters.

Kein Publicum lacht so leicht und so gut wie das Wiener. Ich werde nie die Aufführung des „Marktes von Ellerbrunn" vergessen, welche ich einmal im Dresdener Hoftheater gesehen. Während des ganzen Abends lachte im ganzen Hause kein Mensch. Natürlich

spielten auch die Schauspieler demgemäß. Wie es in den Wald hinein schallt, so schallt es heraus. Wenn die da unten keine heitere Wirkung melden, da werden sie oben auch trocken und trockener. Ich war also der Meinung, das Stück sei durchgefallen, denn dasselbe Stück wird im Burgtheater lustig gespielt und lustig aufgenommen. Keineswegs! Ich irrte mich. Das Publicum war zufrieden; es schien nur gar nicht daran gewöhnt zu sein, daß man laut lachen müsse, um sich lustig zu unterhalten.

Hier kommen wir auf einen Punkt, wo wir der alten strengen Censurzeit eine gute Seite abgewinnen. Weil dem Burgtheater so lange alles Moderne vorenthalten wurde, entschädigten sich Repertoire, Schauspieler und Publicum durch sorgfältigste Ausführung und aufmerksamste Hinnahme alter Stücke, namentlich alter Lustspiele. Man lernte die Citrone auspressen. Unschuldige Heiterkeit war nicht verboten, und so cultivirte man sie geradezu mit Raffinement. Das ist wichtig geworden und geblieben für das Lustspiel im Burgtheater; es wird da ausgeführt und ausgekostet bis in die kleinste Faser.

So haben denn auch die ärgsten Neider immer zugeben müssen, daß im Burgtheater das Lustspiel gut sei, weil — weil es gut gespielt werde.

Der Tragödie im Burgtheater hat man nie so viel Lob nachsagen mögen, obwohl Sophie Schröder so lange hier war, obwohl Anschütz und Julie Rettich feste Stützen der Tragödie hießen. Warum nicht? Das Publicum in Wien ist wirklich sehr lange kein Tragödien-Publicum gewesen. Der Unterhaltung nachstrebend, hatte es keine Lust und hatte es wenig Uebung, sich in Schmerz zu vertiefen, den Schmerz in seiner läuternden Bewegung zu schätzen. Ein leichter Katholicismus, welcher das Gewissen immer wieder leicht beruhigt, erzieht nicht für die Tragödie. Man findet sich ab mit sentimentaler Rührung und hat kein Verlangen nach gleichzeitiger Erhebung. Dazu kam, daß man jahrzehntelang kein Tragödienherz

gehabt im Schauspieler-Personale. Selbst Sophie Schröder hatte mehr die Größe und die Gewalt, als das Herz der Tragödie, und namentlich tragische Liebhaber und Liebhaberinnen fehlten. Korn war ein trefflicher Lustspielschauspieler, nie ein trägischer Liebhaber. Auch Löwe war eigentlich keiner bei all seinen glänzenden Eigenschaften. Diese Eigenschaften waren eben glänzend, aber niemals tief. Der tiefe tragische Schmerz hat seine Seele nie berührt, Löwe hat ihn also auch nie den Zuhörern mittheilen können. Nur Sophie Müller, welche ich leider nicht gekannt, hat, allen Schilderungen nach, ein tragisches Herz, einen tragischen Ton besessen. Sie wurde bekanntlich nach wenigen Jahren in den Tod gerissen. Ihre Nachfolgerin Gley-Rettich hatte wohl alle geistigen Mittel, aber die unmittelbar künstlerische Macht einer tragischen Liebhaberin war ihr versagt. Sie schilderte schmerzliche Leidenschaft, aber sie stellte sie nicht dar. Anschütz hatte einige Rollen, in denen er hochtragische Scenen traf. Zum Beispiele die große Scene des zweiten Actes im „König Lear", und wohl auch die letzte Scene. Was dazwischen lag, sowie die Mehrzahl seiner sonstigen tragischen Rollen außerhalb der bürgerlichen Sphäre war immer reif und werthvoll, aber es entbehrte der Höhe. Figur und Sinnesart unterstützten ihn dazu nicht hinreichend. Die Sinnesart war bürgerlich und der poetische Ausdruck war ein schulmäßig gebildeter, nicht ein direct aus seinem Wesen entsprossener. Man achtete das, man mußte es loben, aber den erwarteten Eindruck idealer Poesie empfing man nicht.

So erklärt sich's, daß die Tragödie in zweiter Linie blieb. Das letzte Jahrzehnt ist darin weiter gekommen. Nicht blos darum, weil alle übrigen deutschen Theater zurückgeblieben sind und uns die Behauptung des ersten Platzes erleichtert haben. Nicht blos darum. Der Sinn der Bevölkerung ist in seiner Tiefe viel mehr bewegt worden als früher, das Publicum ist ernster und nachdenklicher, die Jugend ist bedeutender geworden. Und auch die tragischen Schauspieler — zum Theil schwächer in Behandlung der rednerischen

Form — sind im Naturell echter tragisch. Herrn Wagner ist Mangel an geistiger Bewegung vorzuwerfen, aber seine tragische Leidenschaft ist stärker als die seiner Vorgänger. Fräulein Wolter hat ebenfalls eine unleugbar starke tragische Gewalt, und Lewinsky ist hinzugekommen, ein Charakterspieler in der Tragödie, an welchem es weit zurück im Burgtheater ganz gefehlt. La Roche, ein trefffliches Lustspiel-Naturell, war ja nie ein tragischer Charakteristiker.

Darin also sind wir höher gerückt, und im Lustspiel haben wir die Ueberlegenheit bewahrt. Namentlich in den ersten Sechsziger Jahren, als die alten Herren noch alle thätig waren.

Mit wenigen Ausnahmen gehörte das ganze männliche Personal zu Trägern und Werkzeugen des Lustspieles. Hiebei verwerthete es sich hundertfach, daß man bei Engagements immer vorzugsweise auf lebensvolle Persönlichkeiten Rücksicht genommen und weniger auf fachmäßige Schulkenntniß. Das kam dem Lustspiele zu statten, das Lustspiel-Contingent war äußerst zahlreich. Nicht nur Fichtner und La Roche in erster Linie, auch Löwe hatte scharfe Lustspielrollen, auch Anschütz war gediegenen Humors. Alsdann Beckmann, der Hauptfeuerwerker; neben ihm Meixner, Baumeister, Arnsburg, Sonnenthal, Förster, Gabillon, Lewinsky in alten Knaben, und jüngste Leute, wie Schöne, Hartmann und Kraftel; Franz Kierschner in kleineren Chargen, ja Mitglieder dritter Kategorie stellten ihren Mann im Lustspiele, Schmidt in natürlicher Laune, Stein in derben Episoden.

Wo war je ein deutsches Theater in solchem Umfange ausgerüstet für das Lustspiel! Die alten Herren in ihrer gefesteten Macht ausgebildeter Persönlichkeiten, in ihrer Macht langjähriger Uebung und Erfahrung, welche alle Neigungen des Publicums zu gewinnen wußten, und unter diesen älteren Mitgliedern ein Mann wie Fichtner, ein Künstler im Lustspiele ohnegleichen! Es vergehen oft Generationen, ohne daß der Bühne ein solches Talent ausgebildet wird — ein Talent von so künstlerischer Strenge und Feinheit, und

gleichzeitig von so reiner Liebenswürdigkeit, von so anspruchslosem und doch so wohlthuendem Humor. Neben diesen älteren Kräften aber ein Zuwachs junger Männer, welche Sinn und Geist der neuen Zeit mitbrachten und in täglicher Uebung, ich darf sagen in täglicher Anleitung diesen Geist entfalten lernten unter der täglichen Controle eines fest geschlossenen und dabei lebhaften Publicums.

Man hat es geradezu sehen können, Schritt für Schritt sehen können, wie alte und neue Zeit da harmonisch in einander übergingen, wie eine junge Kraft gleich der Sonnenthal's die Grundlagen Fichtner'schen Talentes sich allmälig aneignete und doch selbstständig im geistigen Lebenskreise heutiger Welt eine ganz neue Figur aus sich gestaltete. Rollen des ganz alten Repertoires wurden da nie erreicht, denn sie gehörten in den eigentlichen Lebenskreis Fichtners; in Rollen neuerer Zeit wuchs ihm Sonnenthal dagegen bald bis an die Schultern, und in Rollen neuesten Datums — zum Beispiele im „Geheimen Agenten", im Konrad Bolz aus den „Journalisten" — war er ebenso groß und war ganz anders. Die Uebung in moderner Geisteswelt brachte da ein neues, ein modernes Colorit.

Der Wiener, welcher diese Uebergänge und Entwicklungen mit aufmerksamem Auge angesehen — und wie viele solche Wiener giebt es! denn Wien ist jetzt der einzige Ort gewesen, in welchem ein mitschaffendes Theater-Publicum vorhanden geblieben ist — solch ein Wiener hat eine dramaturgische Periode durchgelebt, welche für Erziehung und Erhaltung eines ersten Theaters unschätzbar ist. Dies war damals ein Lustspiel, wird er noch in späten Tagen sagen, und leider müssen wir jetzt schon hievon wie von vergangener Zeit erzählen. Aeußere Störungen und der unerbittliche Tod haben den reichhaltigen Kreis gesprengt.

Der Tod hat uns auch Beckmann entrissen.

Die wirklich komische Kraft wird am höchsten geschätzt von der Welt, gewiß am lebhaftesten. Die Mehrzahl der Menschen hat

instinctmäßig das Bedürfniß, aufgeheitert zu werden. Jedermann strebt nach Glück, und heitere Stunden sind für Jedermann ein Ersatz für Glück. Es giebt also nichts Populäreres als einen wirklichen Komiker.

Beckmann war einer. Er war ein komischer Künstler, er war ein komischer Schauspieler. Ob er in dem Maße als Schauspieler begabt war, wie er es als Komiker war — das ist allerdings eine weitere Frage. Er war immer Beckmann, heißt es. Das Kleid, die Maske, welche er trug, der Charakter, welchen er darstellen sollte, mochten sein wie sie wollten, er war immer Beckmann, setzt man hinzu.

An diesem Vorwurfe ist etwas Wahres. In jedem Kleide, in jeder Maske, in jedem Wesen drängte er zu dem Beckmann hin, welcher im Beckmann'schen Wesen komische Wirkung machte. Es gelang ihm kaum, ja er versuchte es selten, verschiedenartig zu charakterisiren. Es lag nicht ganz außer seiner Fähigkeit, aber es überstieg die Enthaltsamkeit, deren er fähig war. Oft war seine Rolle ganz charakteristisch angelegt auf der Probe, ja zuweilen sogar ausgearbeitet, und oft spielte er sie auch den ersten Abend charakteristisch — wenn sie in solcher Charakter-Begrenzung hinreichend wirkte. Hinreichend für seinen Hunger und Durst nach komischem Effecte. Aber wenn dieser Effect ihm nicht sättigend genug schien, da warf er die Charakterkunst wie die Büchse in's Korn und rief flugs seinen Beckmann zu Hilfe, dieser Beckmann mochte zum Charakter passen wie die Faust auf's Auge, um nur den fehlenden Effect einzuholen. „'s war nöthig, Doctor!" sagte er sehr ernsthaft, wenn ich zu ihm trat und er Vorwürfe erwartete. Er that's aber auch, wenn's nicht nöthig war, wenn Stück und Rolle gefallen hatten; er begnügte sich bei den Wiederholungen nicht mit solchem charakteristischen Erfolge, er befreite sich auch alsdann mehr und mehr von den Schranken, welche der Rollencharakter dem Beckmann auferlegte, und ein Fetzen nach dem anderen flog in die Luft, bis

bei der zehnten Vorstellung der unverstellte Beckmann dastand und als solcher jede Beckmann'sche Wirkung machte, weit über die Grenzen der Rolle und des Stückes hinaus. Den alten Herrn v. Eisenstein zum Beispiele in „Cato von Eisen" brachte er in den ersten Vorstellungen ganz charakteristisch, allmälig aber wischte er alle besonderen Züge radical aus und war zuletzt ein allerdings höchst komischer Beckmann, aber gar nicht mehr der alte Herr v. Eisenstein.

Darin war er ganz wie ein Clown. Er suchte und brauchte um jeden Preis großes Gelächter. Im Mittelalter, das noch keine Hofschauspieler kannte, wäre er gewiß ein Hofnarr geworden. Er hatte dafür die ausgesprochenste Fähigkeit und auch die stärkste Neigung. Die regierenden und vornehmen Herren waren ja auch heutigen Tages immer und überall beflissen, ihn in ihrer Nähe zu haben, und er war äußerst beflissen, in solche Nähe zu kommen. Er versicherte zwar immer, wenn er aufgefordert wurde zu komischen Vorträgen, daß er leider gar keine Hilfsmittel, nicht einen lumpigen Zettel bei sich habe; aber wenn er nun in Schuß kam, da zog er, wie Falstaff, unbekümmert um die kleine Lüge, aus allen Rocktaschen die Zettel hervor, auf denen die Schwänke und Witze skizzirt waren, welche er mit Meisterschaft vortrug, völlig ein Herr v. Kreuzquer in den „Pagenstreichen", den er wie ein vollendeter Taschenspieler darstellte.

Lasse man sich jedoch durch diese Ausstellungen nicht verleiten, seine schauspielerische Begabung geringzuschätzen. Er besaß sie in hohem Grade. Er verleugnete sie nur vielfach — aus Eitelkeit, aus Furchtsamkeit, aus Mangel an Charakterkraft.

Aus Eitelkeit, weil es ihm unerträglich war, auf der Scene nicht den entscheidenden Ton angeben zu dürfen. Aus Furchtsamkeit, weil er seinen Ruf, seine Bedeutung bedroht glaubte, so lange er auf der Scene nicht der Hahn im Korbe wäre und in enger Begrenzung erscheinen müßte. Aus Mangel an Charakterkraft, weil

er eben nicht den festen Sinn besaß, sich mit dem zu begnügen, was irgend eine Entsagung heischte. Seien wir billig! Ist denn auch fester Sinn vereinbar mit der Fähigkeit, welche er besaß? Diese Fähigkeit bestand ja vorzugsweise darin, auseinanderzugehen in leichter Anwendung seines flüssigen, witzigen Geistes. Wäre er festen Sinnes gewesen, so hätten ja eben die hundert Späße nicht heraus gekonnt, die ihm aus allen Knopflöchern sprangen.

Die komische Kraft in ihm bestand übrigens nicht aus dem groben Material eines urwüchsigen Komikers, der nur den Mund zu öffnen braucht, um Lachen zu erregen. Sie bestand aus einer feinen Mischung. Er war nicht nur behaglich, wie es der Komiker ist, in seiner Komik war immer ein Funke Geist. Er war in der Behaglichkeit immer darauf bedacht, Salz zu gewinnen und sein ausströmendes Behagen mit dem Salze zu würzen. Er war immer auf den einzelnen Witz bedacht, und gerade deßhalb wurde er ein so guter Unterhalter auch außer der Scene.

In diesem Sinne war er auch felsenfest in wörtlicher Kenntniß seiner Rollen. Hinter den Coulissen war er ununterbrochen mit seiner Rolle beschäftigt, und nur mit seiner Rolle. Das Wort, das genaue Wort war seine Wehr und Waffe. Auch alle Extraspäße waren genau notirt in seinen Rollen.

Er stammte aus Breslau. Sein Vater war Töpfer und hatte seine Werkstatt in der Taschengasse, dicht bei der sogenannten „kalten Asche", dem alten Breslauer Theater. Frühzeitig kroch Fritz da jeden Abend hinein, frühzeitig brachte er sich da zu kleinen Hilfsämtern. Zunächst als Handlanger, denn der Handwerkerssohn griff Alles geschickt an — lange nicht als Schauspieler. Aber aufgeweckten Geistes, sah er spannend wie ein „Schießhund" aus der Coulisse zu, und als einmal eine kleine Lücke entstand, sagte er blinzelnd zum Regisseur: „Die könnt' ich schon ausfüllen". Hinaus also! Und wie ein Schießhund sprang er ein. Da zeigte sich's

denn, daß der frische, exacte Bursche am Platze war und sich auch den Platz bald erweitern konnte.

Er kam von da nach Berlin an's Königsstädter Theater, welches damals das Lustspiel des Tages einführte, indem es sich die komischen Figuren von der Gasse holte. In diesem Lustspiele des Tages fand er seinen eigentlichen Beruf: die wirklichen Figuren und Vorgänge mit witziger Illustration hinzustellen. Glaßbrenner, der erste Erfinder Berliner Volksfiguren und literarischer Berliner Witze, wurde ihm eine wichtige Hilfskraft, indem er ihm namentlich den Eckensteher Nante schuf und schaffen half, die erste populäre Volksfigur, welche für alle Beckmann'sche Fähigkeit erwünschte Gelegenheit bot. Dort und so wurde er ein erster Komiker.

Das war in den Dreißiger Jahren. Wir jungen Schriftsteller waren damals vielfach darauf bedacht, ihm Nahrung zuzuführen, weil er modernen Geist in die Theaterkomik brachte. Ich ging einmal im Sommer 1839 zu Paris den Boulevard entlang und sah am „Vaudeville", welches damals am Boulevard sein Haus hatte, ein kleines, neues Stück angekündigt mit Arnal. Bei Arnal dachte ich an Beckmann und ging in's Haus. Das neue Stückchen war „Passé minuit", und Arnal war überwältigend komisch. Von der Logenschließerin erkaufte ich ein Exemplar, übersetzte es flugs, die Handlung in unsere Heimath nach „Beuthen an der Oder" verlegend, und schickte es Beckmann unter dem Titel: „Nach Mitternacht" an die Königsstadt nach Berlin. Dreißig Jahre lang hab' ich davon gelitten! Er war freilich sehr komisch darin, aber er spielte die Rolle durchaus nicht so, wie ich es haben wollte. Ich verlangte passive Komik, da der störende nächtliche Besucher die active Aufgabe hatte. Das war Beckmann nicht möglich; in passiver Komik fühlte er sich gedrückt; er mußte vordringen können, er mußte die „Initiative" haben auf der Scene, den Angriff, die Herausforderung mit Späßen, sonst verlor er Laune und Muth. Beides verlor er auch unfehlbar, wenn ein neues Stück nicht „ein=

schlug", wenn seine Rolle nicht „packte". Da wurde er ganz Hasenfuß, stöhnte „sauve qui peut" und gab eingeschüchtert die Schlacht auf.

1845 fand ich ihn im Theater an der Wien und gewann eine Einwirkung auf seine fernere Laufbahn. Der damalige Chef des Burgtheaters, Graf Moritz Dietrichstein, der ein gewisses Zutrauen in meine Theaterkenntniß zeigte, gestand mir zu, daß eine Verstärkung der komischen Kräfte — deren Hauptvertreter damals Wothe — wohl wünschenswerth sei, daß er aber doch nicht den Muth habe, den Possenspieler aus der Vorstadt hereinzunehmen. Ich setzte ihm auseinander, daß Beckmann Fähigkeiten genug habe, nicht blos Possen zu spielen, und daß er für das Burgtheater sehr erfrischend sein würde. Nach wiederholter Unterredung sagte Graf Dietrichstein: Sie werden Recht haben, und ich werd' ihn engagiren. 1846 trat er ein und gehörte uns zwanzig Jahre lang zu unvergeßlicher Erheiterung.

Im Juni 1866 versprach er mir trotz des ausbrechenden Krieges, vor dem er sich sehr fürchtete, mit mir nach Karlsbad zu gehen. Im letzten Augenblicke übermannte ihn die Furcht, er verzichtete auf das Mineralwasser, welches ihn so oft schon von seinen Leiden befreit, er blieb zurück, und — ich sollte ihn nicht wiedersehen. Vielleicht hätte Karlsbad die Katastrophe abgewendet! Als ich zurückkam, lag er im Sterben, und zwar unter grimmigen Schmerzen.

Welch ein Hohn des Schicksals! Er, der weichste, wehleidigste Mensch, zu solcher Marter verurtheilt, er, der so viel Tausenden das Leben erfrischt, mußte unter so furchtbarer Pein aus dem Leben scheiden!

—

XXXVI.

Im Damenpersonale war das Lustspiel-Contingent viel schwächer. Der Humor ist ja wohl immer spärlicher vertheilt unter Frauen, denn er setzt Gegensätze im Innern voraus, welche für die Weiblichkeit nicht ohne Gefahr sind.

Die bejahrten Burgtheaterfreunde sprechen mit Entzücken von der humoristischen Kraft der älteren Frau Koberwein. Ich habe sie leider nicht mehr gesehen. Seit ich das Personal genauer kenne, waren Frau Haizinger mit ihrer Tochter Louise Neumann und Fräulein Wildauer die Anker für das Lustspiel. Und Fräulein Wildauer entwich uns leider frühzeitig. Sonst war und ist im Damenpersonale der ausgesprochene Humor ziemlich schwach vertreten. Frau Fichtner war nicht ohne sarkastische Laune; Frau Hebbel ist ferner, den Meisten unerwartet, für eine bestimmte Gattung von Parodie und Charge wirksam geworden; Fräulein Grafenberg zeigte Anlage für komische Naturmädchen (Franzl im „Sonnwendhofe"); Fräulein Kratz entwickelt merkwürdigerweise fast nur dann Humor, wenn sie in Hosenrollen spielt — ein Zeichen, glaube ich, daß sie eine humoristische Zukunft in älteren Rollen hat, und Fräulein Baudius wird in Rollen von geistvoller Laune, besonders wenn sie ein wenig Malice vertragen, eine Specialität werden. Die übrigen Damen sind mehr im Conversations-Stücke als im eigentlichen Lustspiele von Bedeutung. Nur Fräulein Bognar gewinnt auch einen rein heiteren Ton, und Fräulein Wolter hat auch humoristische Wallungen.

Das stärkste Naturell lebensvoller Lustigkeit besitzt Frau Haizinger, ein Naturell von unverwüstlicher Lebenskraft.

Ich habe sie schon als Student, schon vor vierzig Jahren, gesehen. In Halle. Damals war sie sechsundzwanzig Jahre alt und war eine blendende Schönheit. Sie sang in der Oper, sie spielte im Trauer-, Schau- und Lustspiele, wie dies in ökonomischer Zeit und bei reich ausgestatteter Begabung Sitte war. Man wird jetzt lächeln, wenn ich sage: Maria Stuart war die erste Rolle, welche ich die gefeierte Frau Amalie Neumann-Haizinger habe spielen sehen. In einer verlassenen Kirche — ich kann nicht dafür, das rationalistische Halle mag es verantworten — war das Theater aufgeschlagen, und Bruder Studio strömte in hellen Haufen auch zur Probe hinein und machte der schönen süddeutschen Blondine die Cour. Es war mitten im Sommer, und es herrschte große Hitze. Geistreich beklagten wir darüber die junonische Königin von Schottland, und sie lispelte erwidernd: „Auch dieser Kelch wird vorübergehen!" und blickte dabei mit jenem Lächeln, das ihr bis jetzt treu geblieben ist, auf die bärtigen Jünglinge, unter denen nicht ein Frack zu finden war.

Gebt Acht! — hieß es — die ist morgen im „Sprudelköpfchen" noch patenter — dies war der damalige officielle Ausdruck — als heute in der Schiller'schen Tragödie!

Die Lustspieldame wurde also gleich entdeckt, noch ehe sie gespielt hatte.

Amalie Morstadt, verehelichte Neumann und Haizinger, 1800 in Karlsruhe geboren, figurirte schon als Backfischchen auf der Bühne und hat ihre schauspielerische Ausbildung offenbar ganz naturalistisch und vorzugsweise aus eigenen Kräften gewonnen. Am kleinen Hoftheater in Karlsruhe sich entwickelnd, ist sie von eigentlicher Theaterschule unberührt geblieben. Ein wenig zu ihrem Nachtheile, aber auch sehr zu ihrem Frommen. Zum Nachtheile darin, daß sie sich die Kunst des Sprechens nur durch Praxis hat aneignen müssen. Aus ihrem guten Organe wäre noch viel mehr

zu machen gewesen, wenn man sie zeitig darauf aufmerksam gemacht hätte, daß der Ton von Innen nach Außen gebildet werden müsse, nicht von Außen nach Innen. Zu ihrem Frommen aber darin, daß sie von jeder Manierirtheit frei geblieben ist.

Sie hat frühzeitig in Gastspielen ihr großes Talent geübt und namentlich in Berlin mit großem Glücke gespielt. Dort steht sie auch noch heute im besten Angedenken; das frische, herzhafte, süddeutsche Wesen, der alemannische, schwäbisch angehauchte Ton voll freier Natürlichkeit ist den dortigen Norddeutschen ein unvergeßlicher Zauber gewesen.

Als Mitglied ist sie erst 1845 ins Burgtheater getreten, und sie wurde hier in den ersten Jahren unter der Regieherrschaft nicht sonderlich gefördert. Sie geht aus dem Rahmen hinaus! sagte man, indem man ihr fröhlich natürliches Gebahren zum Vorwande nahm, und ihre unnachahmlichen jauchzenden Töne, wenn eine lustige Katastrophe eintritt. Der wahre Grund lag aber in dem stillen Geständnisse: sie zieht die Aufmerksamkeit zu sehr auf sich und zieht sie ab von „unseren" komischen Alten; sie nimmt ferner Rollen in Anspruch, welche w i r brauchen.

Ein Körnchen Wahrheit lag übrigens in jenem Vorwurfe vom „Rahmen". Sie läßt sich gehen, wie es ihre Lebensfülle mit sich bringt; sie ist nicht ängstlich mit Stichworten und überspringt sie zuversichtlich, sie hat endlich — und das ist oft sehr komisch — keinerlei Sorge um Localsinn und geht vergnügt durch die Wände ab, statt durch die Thür. Das ist aber auch Alles. Dies Körnchen Wahrheit geht unter in dem Vorzuge der Frau Haizinger, welcher gerade hiebei berührt wird. Ihr Grundvorzug besteht nämlich darin, daß sie sich bis in ihr Alter die frischeste Natürlichkeit bewahrt hat, daß sie immer unmittelbar lebendig erscheint, niemals abgedämpft durch irgend eine abstracte Schauspielerformel. Und ihre Natürlichkeit, ihre Lebendigkeit sind zündend; die Lebenskraft, welche von ihr ausströmt, ist echt, ist unverfälschtes Quellwasser. Sie ist

vielleicht nicht so sehr humoristisch als fröhlich. Der Zuhörer fühlt sich belebt und erfrischt, er vergißt den künstlichen Begriff eines Theaters, er ruft ihr zu, er jauchzt mit ihr, wenn sie jauchzt. Und sie thut das oft. Darin ist sie dem verstorbenen Wilhelmi nahe verwandt. Der erweckende Luftzug des wahren Talentes tritt mit ihr auf die Scene und verbreitet sich im ganzen Hause. Ach, diese Kraft eines starken Naturells wird leider immer seltener auf dem Theater! Ist denn wirklich die Begabung so ausgestorben? Oder wird sie geknickt durch lauter Bildung?

Es ist wahr, diese Art von Schauspielern ist durchschnittlich nur begabt, sie belastet und zersplittert sich den Sinn nicht durch Studien, sie macht sich nicht viel Gedanken außerhalb ihres Berufs. Frau Amalie widmet ihre Mußezeit mit glücklichem Instincte dem „Fabuliren“, wie die Frau Rath, Goethe's Mutter, gethan. Sie interessirt sich für alle Vorgänge, sie liest alle Gattungen von Romanen. Die Fabel ist ja der ewige Reiz des Künstlerlebens; wer sich ihr hingeben kann unbefangen und ganz, der erhält sich den Zauber der Darstellung. An alles Mögliche glauben, mitunter auch an das Unmögliche, das gehört zum Odem eines Künstlers, welcher einen zuversichtlichen Eindruck machen will durch seine Darstellung, durch seine Täuschung. Er soll uns ja täuschen, und je weniger er selbst an seiner Wahrhaftigkeit zweifelt, desto besser täuscht er uns.

In dieser Zuversicht liegt die Hauptmacht der Frau Haizinger, und wenn dennoch ein Zweifel in ihr aufsteigt, ob wohl die Dinge, welche sie vorträgt, gar zu romanhaft seien, da lacht sie auf mit jener absoluten Ehrlichkeit und Ungebundenheit des Lachens, daß alle Welt mitlachen muß. Wird dadurch auch manchmal die romanhafte Täuschung zerstört, indem man daran erinnert wird, es sei ja doch Komödie, was man da vor sich habe, nun, so läßt man sich das auch gefallen, denn für ansteckende Fröhlichkeit ist Jedermann dankbar.

Ein anderes wichtiges Mitglied des weiblichen Personals,

werthvoll für ältere Charakterrollen im Conversationsstück und im Lustspiele, kündigte mir gegen Ende des Jahres 1864 sein Ausscheiden an. Es war Frau Fichtner. Ich hatte sie in ihrer Jugendzeit wenig oder gar nicht gesehen, aber ich glaube vollständig der vielfachen Versicherung, daß sie eine interessante Lustspiel-Liebhaberin gewesen mit ihrem klaren Verstande und ihrer sicheren künstlerischen Haltung. Ich weiß nicht genau, war sie die Braut oder war sie die junge Frau Fichtner's, als ich 1833 zum erstenmale im Burgtheater war und dies blonde Paar zum erstenmale sah, ein Paar, so frisch und rosig wie der junge Mai. Im Publicum hörte ich lauter wohlwollende Bemerkungen über das intime Verhältniß dieser beiden jungen Leute, die Heirath des Fräulein Koberwein und Fichtner's war das allgemeine Gespräch im Parterre. Zum erstenmale trat es mir damals nahe, wie familienhaft Publicum und Schauspieler im Burgtheater zu einander gehörten.

Die Vorzüge der späteren Frau Fichtner waren unscheinbar. Ich muß mir selbst vorwerfen, daß ich sie nur langsam bemerkt habe in ihrer ganzen Bedeutung. Sie waren solid und werthvoll. Klar vorbereitet über das ganze Stück und über ihre Aufgabe in demselben kam die Dame auf die Probe; mit festen Strichen legte sie ihre Rolle an und führte sie dieselbe durch. Als ich darüber aufgeklärt war, ging ich an die Erweiterung ihres älteren Faches, in welches sie noch kaum eingeführt war, und gab ihr die Herzogin-Mutter im „Geheimen Agenten". Das war ein großer Gewinn. Ein wenig vorsichtig ging sie daran, weil sie von den strengen Convenienzregeln des Burgtheaters fast gar zu sehr durchdrungen und dadurch geradezu beengt war. Sie fürchtete bei jedem lebhaften Schritte die hergebrachte Linie zu überschreiten; war der Schritt aber einmal festgestellt auf der Probe, dann that sie ihn zuversichtlich und tüchtig. Die ganze Leistung jener Herzogin-Mutter wurde eine treffliche und ist nie überholt worden. Eine

Darstellerin älterer Damen mit bestimmten Ansichten, mit eigenem Charakter, ja mit eigensinniger Hartnäckigkeit, mit schlagfertiger Aeußerung, mit wirksamem sarkastischen Tone stand fertig da, wie sie in so scharfer Nuancirung und mit dergestalt solider Zuverlässigkeit selten in diesem Rollenfache zu finden ist. Leider wurde sie bald durch Kränklichkeit jedem anstrengenden Dienste entzogen. Und der volle Theaterdienst nimmt viel mehr die physischen Kräfte in Anspruch, als die Zuschauer ahnen. So entwich uns diese charakteristische Kraft nur zu bald. Ich erwähne dabei nicht einmal der besonderen Nervenschwäche, welcher Frau Fichtner unterworfen war. Donnerwetter und Schießen konnte sie niemals vertragen, sie war also von allen Stücken ausgeschlossen, in denen es donnert und knallt. Immer steigendes Nervenleiden verursachte es, daß sie noch bei guten Jahren den Pensionsstand suchte. Und ach, dabei vernahm ich zum erstenmale in bestimmter Form, daß auch ihr Mann, daß auch Karl Fichtner zurücktreten wollte. Er hatte es oft angedeutet, indem er auf sein versagendes Gehör und Gedächtniß klagend hinwies — jetzt wurde es also schwerwiegender Ernst.

Der Abgang Fichtner's war der größte Verlust, welchen das Burgtheater erleiden konnte. Er war ein Mittelpunkt der Kunst, ein Mittelpunkt der Liebe im Burgtheater.

Solch ein Verlust ist nicht zu ersetzen. Ein voller Ersatz ist freilich bei keiner ausgebildeten Künstlerpersönlichkeit möglich. Sie kommt nicht wieder, denn sie ist das Ergebniß eigener Anlagen, eigener Studien, eigener Erfahrungen. Das Alles gehört einem Menschen. Verschwindet dieser Mensch, dann ist es eine Täuschung der hoffnungsbedürftigen Mitlebenden, er werde ersetzt werden. Sein Fach wird wieder besetzt, vielleicht auch gut wieder besetzt; aber er selbst verschwindet, nur die Erinnerung an ihn bleibt, und diese kann als Beispiel fortwirken. Der Neue, welcher an seine Stelle tritt, sei er auch vortrefflich, ist ein Anderer.

Und gerade Fichtner war ein Typus dessen, was schön und lieb am Wesen des Burgtheaters, ein Urbild des anmuthigen Schauspielers, welcher milde Schönheit, liebenswürdige Menschlichkeit darstellt innerhalb bestimmter Grenzen.

Diese Grenzschranken waren für ihn aufgerichtet zwischen ausgelassenem Lustspiele und höherem Trauerspiele. Alles, was innerhalb dieser Schranken liegt, fand in Fichtner einen vollendeten Schauspieler.

Und er war so ganz ein Burgschauspieler, weil er seine ganze Entwicklung langsam und allmälig durchgemacht hatte unter all den Einflüssen, welche dem Burgtheater eigenthümlich sind. — Vom Theater an der Wien war er herübergekommen, ein schmächtiger junger Mensch ohne Halt und Festigkeit, welchem der vorlaute Spott noch öfters nahetrat. Langsam und allmälig hatte sich sein Talent entwickelt, aber stetig, regelmäßig, gleichmäßig in allen Theilen seiner Fähigkeit. Und deßhalb harmonisch. Alles an ihm war Talent; der Geist und die Leidenschaft ordneten sich bereitwillig unter, und da die innerste Natur von Hause aus rein und gut gewesen, in aller Folge rein und gut verblieben war, da die körperliche Erscheinung endlich von seltenem Ebenmaße, durchweg von den Grazien begünstigt war, so erwuchs in ihm eine künstlerische Persönlichkeit ohnegleichen.

Man hat wohl gefragt, ob seine geistige Kraft eben so groß gewesen sei, wie die seines Talentes? Die Frage ist da fast müßig, wo uns volle Harmonie im Kunstwerke entgegentritt. Sie ist erst berechtigt, wenn es sich um die Größe des Kunstwerkes handelt, und Fichtner entsagte nur zu gern Aufgaben, welche ihm über seine Begabung hinaus zu liegen schienen. Er war ganz Künstler. In einem solchen sind alle Theile der Begabung, namentlich Geist und Talent, unscheinbar wie untrennbar verbunden; der Geist ist einverleibt, das Talent ist vergeistigt. Fichtner ist, um es recht einfach auszudrücken, ein verständiger Mann, welcher bei der vorliegenden

Aufgabe immer sehr gut wußte, was der Geist derselben bedeutete und forderte.

Als praktischer Nachweis für diese Frage um den Geist mag Folgendes dienen: Wenn Zweifel herrschten über die Wirkungsfähigkeit eines neuen Stückes oder auch eines neuen Menschen, da wendete ich mich am liebsten an die Männer des Talentes, wie Fichtner, mit einer Anfrage. Was die Leute von blos geistiger Bildung zu sagen hatten, das genügte mir selten; ich hatte das Bedürfniß nach einem Urtheile, welches aus einem ganzen, aus einem künstlerischen Menschen heraustritt. Und das hat sich mir immer bewährt. Solche Menschen zeichnen sich allerdings nicht aus durch geläufiges Reden über Theorien; ihre geistige Kraft ist eben tief verwachsen mit ihrem Talente, und gerade darum ist ihr Talent so mächtig, und gerade darum sind die theoretischen Redner gewöhnlich so schlechte Musikanten, weil sie nur geistreich über das Spiel zu sprechen, im Spiele selbst aber den Geist nicht einzuverleiben wissen. Einverleibt ist der Geist eben nur beim wahren Künstler. Und ein solcher war Fichtner.

Wenn ich selbst diese oder jene Leistung Fichtner's niedriger stelle, weil mir der Geist in derselben nicht scharf und leuchtend genug wiedergegeben erscheint, so ist dies eine Abstufung, welcher jedes Talent, auch das größte, ausgesetzt ist. Jedes Talent hat seine stärkeren und schwächeren Seiten, und im Fichtner'schen Talente stand der rein geistige Nachdruck nicht so hoch, als der herzliche, der liebenswürdige und der heitere Nachdruck. Deßhalb entbehrte er des geistigen Nachdruckes keineswegs.

Das ist aber Alles Splitterrichterei, wenn man Fichtner schildern will. Man stelle sich ihn vor als Naturburschen, als jungen Liebhaber, als lustigen Liebhaber, als ehrlichen, herzlich tüchtigen Ehemann, als gepeinigten und in seiner Pein fein komischen Ehemann, als unbekümmerten, fröhlichen Lebemann, als edlen Dulder, welchem das Herz bricht, aber nicht das Wohlwollen für

die Menschen, als Mann von warmer Begeisterung, als komischen Pedanten, als entrüsteten Verfechter der Wahrheit — wie lange könnte ich aufzählen! Und nun vergegenwärtige man sich diese schöne Gestalt von Mittelgröße, dieses edel geschnittene Antlitz mit guten oder mit lachenden Augen, dies milde, nach allen Richtungen hin ausgiebige Organ, diese Grazie in allen Bewegungen, auch in den ausgelassensten, diese wohlgebildete, so beredtsame Hand, und all' diese Eigenschaften immer in wohlthuender Bewegung durch ein Temperament, welches jeder Regung geschmeidig angepaßt und hingegeben war, dem schnurrigen Naturburschen wie dem gemüthlichen Freunde, dem tüchtigen wie dem komischen Ehemanne, dem lustigen Lebemanne wie dem sanften Dulder, dem begeisterten Enthusiasten wie dem bornirten Kauze — das war ein Schauspieler, wird man rufen, wie er der Kunst nur in glücklichster Stunde geschenkt werden konnte. „So mischten sich die Elemente in ihm", daß Alles an ihm zur Anmuth und zur Wohlthat wurde.

Als er schied und die Ovationen ihn überschütteten und man ringsum hörte: Alles, was Fichtner gespielt, hat er schön gespielt — da rief ein Neidhammel im höchsten Aerger: Und warum? Weil er nie eine undankbare Rolle gespielt. Auch nicht die kleinste von den kleinen, die er übernommen, war undankbar!

Der Mann hatte Recht, aber gegen seine Absicht. Alle Rollen wurden in Fichtner's Händen dankbar. Sie waren in seine Liebenswürdigkeit getaucht, sie waren belebt durch seinen Künstlersinn. Und hier sieht man's, was Künstlersinn bedeutet und bedeuten soll: was er angreift, soll er weihen und erheben. Die Kunst ist eine Läuterung. Das Schlimme macht sie deßhalb nicht gut; sie macht es bedeutend, sie zeigt es als treffenden Schatten einer lichten Sonne.

Fichtner hatte auch eine klare Empfindung darüber, daß er in der Wahl der Rollen eine gewisse Grenzlinie nicht überschreiten

dürfe. Eine volle Schattenrolle war nicht für ihn, er hatte zu viel Sonne.

In Betreff dieses Punktes war ich zuweilen anderer Meinung als er. Es war herkömmlich, daß jede absonderliche Rolle, für welche kein Vertreter irgend eines Faches passen wollte, an Fichtner gewiesen wurde. Neben seinem großen Fache jeglicher Liebenswürdigkeit wurde noch seine reiche Gestaltungsfähigkeit in Anspruch genommen. Man wußte, daß eine unberechenbare Figur unter seinen glücklichen Händen immerhin interessant werden und jedenfalls die Widerwärtigkeit verlieren würde. Da verneinte er nun manchmal, was ihm angesonnen wurde. Zum Beispiele den Hofmarschall Kalb. Ich bin nicht ganz im Reinen, ob da eine kleine Schwäche der Eitelkeit mitspielte — von welcher er sonst gänzlich frei war — oder ob es tiefer künstlerischer Instinct war, den man durchaus respectiren muß. Ich neige zu dem Glauben, daß er noch viel mehr gekonnt hätte, als er sich zutraute, wenn er frühzeitig auch mitunter an herbe Charakteristik gebracht worden wäre.

So wie er geworden war unter den Aufgaben eines Repertoires, welches bis 1848 beschränkt und namentlich in enge Bürgerlichkeit eingeengt wurde, war der große Umfang seines Talentes durch folgende Endpunkte begrenzt: im ernsten Drama durch die ideale Tragödie, im Lustspiele durch Nichts. Das ältere Wiener Publicum wird mir Unrecht geben, wenn ich in der idealen Tragödie eine Begrenzung für ihn finde; es war auch da in Allem erbaut von ihm. Und er hatte auch in der idealen Tragödie treffliche Rollen. Ich nehme nur diejenigen Rollen aus, welche rein idealen Schwung des poetischen Gedankens erheischen. Diesen idealen Schwung verwandelte er in einen herzlichen. Es war ein Schwung des Gemüthes, nicht auch des Geistes. Er spielte in den ersten Fünfziger Jahren aus Gefälligkeit noch einmal den Don Carlos, und dies war ein Don Carlos früherer Zeit. Nicht wegen Mangels an jugendlichem Aussehen und Wesen — dies blieb ihm

ja treu wie einem Halbgotte bis zu seinem Abgange -- sondern wegen Mangels an Idealismus.

Dieser geistige Hauch, welcher über alle Bedingungen des realen Lebens hinausweht, war ihm kaum erreichbar. Und ein geistiges Etwas, welches schonungslos über die Convenienzen des gesellschaftlichen Lebens hinwegspringt, versagte ihm auch bei Conversations-Rollen, sobald sie dies unverschämte Etwas absolut brauchten. Zum Beispiele beim Marquis v. Auberive in der „Oeffentlichen Meinung". Das Publicum übrigens war auch da nicht von meinen Ansprüchen, es war von der allerdings blendenden Erscheinung des alten Marquis so befriedigt, daß es die unzureichend geschärften Worte dankbar hinnahm.

Nach der heiteren Seite gab es keine Grenze für ihn, als die des Geschmackes. Sein wohlthuender Humor war unerschöpflich. Er konnte so fröhlich und so komisch sein, wie es sein Tact nur zuließ.

Das Maßhalten war sein classischer Vorzug, und durch ihn adelte er die ausgelassenste Rolle.

Solch ein außerordentliches Talent zu verlieren — außerordentlich durch die ihm innewohnende Liebenswürdigkeit —, war ein unbeschreiblicher Verlust für das Burgtheater. Er trat zurück, weil er müde war nach vierzigjähriger Thätigkeit, weil ihm trotz größten Fleißes das erschöpfte Gedächtniß unüberwindliche Schwierigkeiten machte. Wie oft kam er auf die Probe, fertig wie immer mit der ganzen Anlage der Rolle, fertig auch mit Einlernung der Worte, und nun beim Eintritt in das Getümmel des Stückes blieben ihm doch die Worte aus, und das Blut stieg ihm zu Kopfe, und der Mißmuth über sein Unvermögen brach aus. Geholfen aber konnte ihm nicht werden, der Souffleur war für ihn nicht vorhanden, schon darum nicht, weil ein Ohr für immer schwerhörig geworden und der Blutandrang ihm nun auch den Gebrauch des anderen

beschränkte. Dann rief er wohl verzweiflungsvoll aus: Meine Zeit ist um!

Er hat sie redlich benützt. Das Wiener Publicum, das Burgtheater, das deutsche Theater ist ihm zu stetem Danke verpflichtet; er hat seine Zeit beglücken, er hat seine Kunst fördern helfen als einer der Ersten in seiner menschlichen Einfachheit, in seiner künstlerischen Tüchtigkeit — möge ihm die Muße den Lebensabend freundlich vergolden!

XXXVII.

Gegen Ende dieses Jahres 1865 verließ uns auch der Nestor unseres Schauspiels — Heinrich Anschütz sank in's Grab. Hoch betagt, reich an Ehren, tief betrauert.

Seit 1821, also vierundvierzig Jahre, hatte er dies Haus am Michaelerplatze tragen helfen, eine kunstreiche, unerschütterliche Granitsäule. Wirklich war er das granitene Fundament des höheren Schauspiels gewesen für und für. An Widersachern hatte es auch ihm nicht gefehlt, denn „die schlecht'sten Früchte sind es nicht, woran die Wespen nagen". Namentlich in den Vierziger Jahren war er durch den bekannten Spott und Hohn Saphir's verfolgt und als Patron der Hausmeister carikirt worden, weil er durch seine breite, langsame Sprechweise dafür sorge, daß die Theaterabende erst nach zehn Uhr zu Ende gingen und den Hausmeistern dadurch die Sperrkreuzer der heimkehrenden Theatergänger gesichert würden. Anschütz selbst hat mir mehrmals mit überlegener Ruhe erzählt: „Der garstige Mann saß öfters ganz vorn auf einem Sperrsitze, die Uhr in der Hand, und zeigte die Uhr rechts und links, um nachzuweisen, wie viel Zeit ich ungebührlich in Anspruch nähme. Ich mußte es sehen und sah es; aber es hat mich nicht irregemacht".

In der That hatte Anschütz während der Vierziger Jahre weniger Gelegenheit, hervorzutreten, als er während der folgenden Jahre unter meiner Direction gehabt hat, und man schilderte mir ihn 1849, da ich eintrat, als einen Greis, der sehr nachgelassen

habe in Kraft und Frische. Ich theilte diese Ansicht gar nicht, obwohl ich über den Kern seiner Wirksamkeit ganz andere Gesichtspunkte hatte, als seine Verehrer mir einräumten, und er ist von mir in seinen alten Tagen die fünfzehn Jahre lang ungemein und nachdrücklich in Anspruch genommen worden. Er hat sehr viel gespielt, mehr als in den vorhergehenden fünfzehn Jahren, und er hat Stand gehalten wie ein Jüngling.

Es gehört zu den abgeschmackten Halbwahrheiten, daß ich die verdienten älteren Mitglieder zurückgesetzt hätte. Solcher Thorheit habe ich mich nicht schuldig gemacht, vorhandene außerordentliche Kräfte nicht zu benützen. Ich habe sie im Gegentheile stärker benützt, als die mir vorausgehende Direction gethan. Nur habe ich sie vielfach anders benützt, als die Verehrer um jeden Preis gewünscht, ich habe sie beschäftigt im Zusammenhange und Einklange mit unserer Zeit, im Zusammenhange und Einklange mit ihren gealterten Fähigkeiten. Zum nachwachsenden Personale und zu neuen Aufgaben mußten sie in ein neues Verhältniß treten. Das verkennt der oberflächliche Zuschauer leicht, dessen Glaubensbekenntniß die bloße Gewohnheit. Man verderbt, ja man vernichtet alte bewährte Kräfte am sichersten dadurch, daß man sie in hergebrachter Breite wirken und ihnen auch alle die Aufgaben läßt, für welche frische Kräfte nöthig geworden sind; man zerbröckelt sie, wenn man sie nicht veranlaßt, neue Schöpfungen zu versuchen, welche dem älteren Standpunkte ihrer Kräfte angemessen sind. Letzteres erfrischt sie am meisten, und das ist mir bei Anschütz und Fichtner oft in überraschender Weise gelungen. Fichtner zum Beispiele hat mich in diesen fünfzehn Jahren um Nichts so oft gebeten als darum, ihn — doch etwas weniger in Anspruch zu nehmen. Jeweilige Verstimmung dieser älteren Mitglieder ist vorzugsweise aus der Geldfrage entstanden, auf welche ich nur einen ganz beschränkten Einfluß hatte. Ihre Gehalte stammten aus wohlfeilerer Zeit, und es war natürlich, daß ihnen die hohe Gage junger Mitglieder wie Ueberschätzung er-

schien. Die Preise waren eben gestiegen. Eben so natürlich war es aber auch, daß die oberste Direction bei voller Würdigung älterer Mitglieder sich nicht beeilte, den Gehalt da zu erhöhen, wo sie des Besitzes sicher war. Der Etat gestattete es nicht, da man die neuen Kräfte nicht wohlfeil haben konnte.

Anschütz namentlich mußte einen Theil seines Faches aufgeben, und das wirkt nie erheiternd. Ich fand ihn noch im Besitze aller älteren Helden, da Löwe ihn hierin nirgends ersetzen gekonnt, weder im Othello, noch im Macbeth, noch im Tell. Rollen aber, welche eine noch grünende Männlichkeit verlangten, wie Theseus in der „Phädra", der in Liebesfrage steht mit seiner Gattin, paßten durchaus nicht mehr für ihn. Dafür kam neu der Erbförster an ihn, Mattathias in den „Makkabäern" und eine große Anzahl ähnlicher Rollen.

Worin bestand nun das Charakteristische des Anschütz'schen Wesens? Er stammte aus einem Bürgerhause, welches aus der Lausitz nach Leipzig übergesiedelt war. In der kleinbürgerlichen Welt wurzelte seine Erziehung und in der guten Schulbildung sächsischen Unterrichts seine wissenschaftliche Grundlage; in der begeisterten Hingabe an poetische Classiker aber erbaute sich seine ideale Welt. Goethe und Schiller standen in voller Blüthe, als er ein junger Mensch war; Schiller's Tod erschreckte die Welt, als Anschütz ein angehender Jüngling war. Die von 1799 bis 1805 alljährlich erscheinenden neuen Tragödien Schiller's von „Wallenstein" bis zum „Tell" waren noch frisch und neu, als der Gymnasiast Heinrich Anschütz an die Lectüre derselben kam, und auch der angehende Student wußte und sah den noch rüstigen Goethe in der Nähe. Weimar war nur zwölf Meilen weit. Während des Sommers kam Goethe in's Bad Lauchstädt, nur einige Meilen von Leipzig, und da hinüber ritten die Leipziger Gymnasiasten, den großen Dichter auf der Promenade oder im Theater zu sehen, wo seine weimar'schen Künstler spielten. Es war kein Wunder, daß Neigung

zur Kunst früh in Anschütz erwachte, besonders Neigung zu Vortrag und Declamation — er unterbrach die begonnene wissenschaftliche Laufbahn und ging zur Bühne.

Er brachte also dieser Laufbahn eine wissenschaftliche Grundlage zu und ein ideales Streben. In Nürnberg begann er, und hoch im Norden, in der Provinz Preußen, verbrachte er seine Lehrzeit, wenn man bei ihm von Lehrzeit sprechen darf. Er hatte frühzeitig etwas Gesetztes und Reifes und spielte auch in seiner Jugend nicht das eigentliche Fach der jugendlichen Liebhaber. Junge Helden, gute Charaktere waren seine Anfänge, und die Ausbildung des Vortrages ist ein Ausgangspunkt für ihn gewesen.

Die weimar'sche Schule hat ihm offenbar da vorgeschwebt, der erhöhte poetische Vortrag nämlich, welcher von Goethe gepflegt und eine Declamations-Schule geworden, später wohl auch in eine Declamir-Schule ausgeartet ist.

Ich halte es für schwer nachweisbar, daß diese Schule von Goethe selbst ausgegangen sei; sie ist wohl nur unter seiner Oberaufsicht entstanden. Obwohl er so lange Director gewesen, war er doch nie eigentlich ein Mann des Theaters. Man wird das nie, wenn man nicht selbst gründlich ein dramatisches Naturell ist, und das war Goethe nicht. Auf dem besten Wege zur dramatischen Form, im „Clavigo“, wo große Scenen und der ganze vierte Act in echt dramatischer Form entstanden, ließ er sich durch Merck abschrecken, und er ist nie wieder in diesen dramatischen Gang zurückgekehrt. Er hatte in seinem umfassenden Genius auch für diese Form große Anlagen, aber seine Hauptneigung lag da nicht. Er hätte sich sonst gewiß nicht durch Merck's Spöttereien vom dramatischen Wege abwenden lassen.

So kam es, daß der unmittelbare Ton, der streng dramatische Ton ihm nicht im Vordergrunde stand, als er das Theater leitete. Der erhöhte Ton wurde Hauptstreben. Die Anknüpfung an die alte Götterwelt war ja gäng und gäbe in der Poesie; das Alt-

classische der griechischen Welt war geläufig wie eine Claviatur, sie brachte von selbst eine Steigerung des Tones mit sich. Man spricht von Zeus Kronion nicht in gelassener Rede, und man schrieb keine Prosa. Der Vers war unerläßlich. Ihn getragen und schwunghaft zu sprechen war Hauptaufgabe; den Rhythmus schön zu betonen war stetes Ziel — und so entstand wie ein poetisches Naturproduct die sogenannte weimar'sche Schule, ein Geschenk der classischen Stimmung viel mehr als das Product eines dramatischen Directors, ein Geschenk der Schönheit für uns, wie die unsterblichen Meisterwerke Goethe's und Schiller's aus jener Zeit für uns waren und sind.

Schiller selbst übrigens, obwohl in der pathetischen Rede viel hingebender und klangvoller als Goethe, war auf dem Theater nicht so hingebend an die blos rhythmische Vortragsweise. Das entnehme ich aus kleinen Notizen, welche aus einigen Theaterproben auf uns gekommen sind. Schiller hielt diese Proben auf der weimar'schen Bühne und erwies sich bei dieser Gelegenheit abweichend von der eingeführten weimar'schen Art. Eben weil er im Innersten viel mehr Dramatiker war als Goethe, drang er auch beim Einstudiren viel mehr auf dramatische Einschnitte, auf Absonderung in der Rede, auf klare Ausscheidung des Bedeutenden, auf Unterbrechung der blos musikalischen Declamation. Ich glaube wohl, daß die weimar'sche Schule eine schärfere Physiognomie erhalten hätte, wenn ihm ein längeres Leben beschieden gewesen wäre.

Diese Declamations-Schule nun verbreitete sich gerade durch die überall mit Begeisterung aufgenommenen Schiller'schen Stücke über das deutsche Theater. Zu einiger Beunruhigung für Männer wie Schröder und Iffland. Und diese Beunruhigung hatte guten Grund. Die natürliche Rede, die einfache Rede war bedroht. Man kann die getragene rhythmische Rede pflegen, ohne die einfache Rede zu verlieren. Iffland fürchtete diesen Verlust. Bekannt ist ja, wie er sich über die „Jungfrau von Orleans" äußerte. Der Krönungszug war ihm ein Gräuel; er sprach darüber, wie wir jetzt über Opernprunk sprechen.

Pomp in der Rede, Pomp auf der Scene, das war dem damaligen Director des Berliner Hoftheaters eine schwere Gefahr. Diese Gegensätze sind weniger bekannt geworden, weil die Schröder-Iffland'sche Richtung sich nicht schriftstellerisch geäußert hat; die geistig bedeutenderen Schauspieler jener Zeit aber wußten gar wohl davon, und die Tradition dieses Zwiespaltes war unter den Veteranen der deutschen Bühne noch vor zwanzig Jahren lebendig. Jetzt stirbt sie aus; das moderne Theater bewegt sich in anderen Gegensätzen.

Heinrich Anschütz ist auch darum wichtig geworden für die deutsche Bühne, weil er in beide Richtungen eingeführt wurde, in die weimar'sche und in die Schröder-Iffland'sche, weil er ein lange lebender und wirkender Vertreter beider Richtungen gewesen ist. Iffland dirigirte noch in Berlin, als der junge Anschütz durchreiste, um nach Königsberg und Danzig zu gehen; die Schiller'schen Stücke waren die Feststücke, die Iffland'schen die Werkeltagsstücke des Repertoires; der junge Schauspieler mußte die so verschiedenartige Vortragsweise in sich zu vereinigen trachten. Das hat Anschütz zuwege gebracht, und dies besonders macht ihn zu einer so bedeutungsvollen Figur in der Geschichte des deutschen Theaters. Nach den französischen Kriegen finden wir ihn jahrelang am Breslauer Theater, und dort hat sich diese Aufgabe einer Vermittlung zwischen poetischer und prosaischer Vortragsweise deutlich in ihm bewerkstelligt. Als Repräsentant solcher Vermittlung kam er 1821 an's Burgtheater.

Hier hat er das bürgerliche Wesen seiner Herkunft und die poetische Begeisterung seiner Jugend verwerthet, hier hat er für beide Richtungen, für die Schröder-Iffland'sche und für die weimar'sche, wohlthuend gewirkt, indem er die prosaische Vortragsweise an geeigneten Stellen bedeutender gemacht hat, als sie gemacht zu werden pflegte, und indem er die poetische Vortragsweise aus der blos musikalischen Singweise dadurch erlöste, daß er sie zum klaren Ausdrucke des Sinnes nöthigte.

Anschütz hat sich ganz fern zu halten gewußt von der Ausartung der weimar'schen Schule, welche so viel Verschwommenheit in die Theatersprache gebracht, den Sinn verwischt und das hohle Trageriren verschuldet hat. Er wurde ein notabler Declamator, aber ein guter. Er trachtete nach Weihe und Schwung, aber nur auf dem Wege des Sinnvollen; er erklärte den Gedanken mit logischer Sicherheit, er gruppirte die Rede mit ordnendem Verstande und warf den starken Hauch des Schwunges nur dahin, wohin er gehörte.

Vierzig Jahre lang galt er für die Hauptstütze der Tragödie im Burgtheater. Und er war es auch. Er war der Träger des Wortes, des bedeutungsvollen Wortes, er war der Träger des Ernstes und der Gewissenhaftigkeit, der Gewissenhaftigkeit für Sinn und Geist des ernsten Stückes. Er ließ nie mit sich markten über Würde und Wichtigkeit des Theaters, des Schauspielers und der schauspielerischen Aufgabe. Sie war ihm heilig. Der solide Sinn bürgerlicher Erziehung, die Grundlage wissenschaftlicher Bildung blieben ihm treu sein Lebenlang.

Er war ebenso, als ein Erbe der Schröder-Iffland'schen Charakteristik, eine Hauptstütze des bürgerlichen Schauspieles. Seine Väter waren gediegene Bürger. Erhoben sie sich, wie im letzten Acte von „Cabale und Liebe", bis zur Frage um Leben und Tod, so waren sie geradezu vortrefflich. — In den großen Figuren der Tragödie war er einigermaßen beeinträchtigt durch sein Aeußeres, weil ihm die imponirende Erscheinung versagt war. Er war von kräftiger Mittelgröße, aber Hand, Bein und Hals sahen kürzer aus, als die Schönheitslinie verlangt.

Durch reiflich ausgebildete Haltung besiegte er wohl solchen Mangel an Schönheit der Gestalt, aber es blieb immerhin ein Mangel für den Eindruck der Größe, welchen man für solche Rollen verlangt. Im bürgerlichen Schauspiele dagegen stellt man kein solches ideales Verlangen an das Aeußere des Schauspielers, und da traten all' seine Vorzüge in volles Licht: ein aus-

drucksvoller Kopf, ein sonores Organ, eine klare, nachdrucksvolle Rede, ein warmes Herz, ein ehrliches Gemüth, eine begeisterte Hingebung an edle Zwecke. Vielleicht that er mitunter zu viel in technischer Ausführung der gemüthlichen Scenen, das heißt: er verrieth zu deutlich, daß es eine technische Ausbildung und Ausführung war. Er nahm zu viel Zeit dafür in Anspruch, er breitete sich zu sichtlich aus in Gemüthlichkeit und Rührung und streifte dadurch an Manier, insofern Manier ein zu ausgefahrenes Geleise ist. Aber das war doch immer nur ein Fehler von Momenten. Seine ganze Leistung verirrte sich nicht leicht, sondern fand immer auch aus solchen Momenten heraus den festen Schritt in den Gang hinein, welchen die Rolle erheischte.

Endlich hatte er auch noch in seiner tüchtigen, kerngesunden Natur eine starke Begabung für's Lustspiel. Er konnte von der angenehmsten Heiterkeit sein, er besaß den Kitzel eines Humors, welcher die fröhliche Regung weckt im Zuhörer und welcher den Gegensatz lustig aufstachelt zwischen Bildung und Naturtrieb. Er lachte frank und frei aus vollem Halse, er war im Stande, ganze Rollen wirksam zu spielen, deren Grundcharakter in vollem Lachen besteht, im Lachen ohne Veranlassung, zum Beispiele den Bauer Wählig in „Karl der Zwölfte auf Rügen".

Welch ein Umfang schauspielerischer Fähigkeit! Was für ein Schatz für das Theater mußte ein solcher Mann sein! Und das war er auch. Selbst hohes Alter schwächte seine Kraft kaum merklich. Als ihm in den letzten Jahren zum erstenmale das Gedächtniß versagte, nur für den Augenblick und nur für ein Wort versagte, da war er außer sich, der gewissenhafte, immer gründlich vorbereitete alte Herr, welcher im Gegensatze zu den sogenannten Genies immer Herr seiner Rolle war bis auf den letzten Buchstaben, ein getreuer Künstler in seinem Berufe.

Er spielte auch standhaft bis zu dem Tage, wo die Kraft der Füße plötzlich zu versagen anfing und er sich niederlegen mußte.

Seine Zeit war um, und das Ende trat an sein Haupt und Herz. Wir begruben in ihm beim Jahreswechsel von 1865 zu 1866 den würdigen Vertreter eines breiten Abschnittes von deutscher Theatergeschichte, eines Bindegliedes zwischen alter und neuer Zeit; wir begruben in ihm einen kernhaften Ehrenmann, einen Künstler von echtem Schrot und Korn.

Diese beiden Veteranen, welche zu Anfang und zu Ende des Jahres 1865 ausschieden, Fichtner und Anschütz, waren nicht nur die ersten Kräfte, sie waren auch die besten Mitglieder. Pflichtgetreu im strengsten Sinne des Wortes, bescheiden bei größten Leistungen, bereit zu jeder Anstrengung, wenn das Wohl des Ganzen in Rede kam, kurz in Allem hingebend an die guten Traditionen des Instituts.

Solche Hingebung an das geschichtliche Leben einer Corporation ist fast immer verbunden mit dem redlichen Triebe nach Schöpfung. Productive Menschen sind immer hingebende Kameraden, bereitwillige Opferer. Selbstsucht und Eigennutz sind ihnen fremd; sie sind des Enthusiasmus fähig, weil sie warme Künstler sind, und sie sind eben Künstler, weil sie sich enthusiasmiren können für Gutes, Tüchtiges und Schönes.

Das alte Burgtheater verlor in diesen beiden Männern seine edelsten Träger.

Das wurde nur zu bald deutlich; denn ein Unglück kommt selten allein — von diesem Jahre an datirt ein Zerbröckeln alter traditioneller Principien unseres Institutes.

Der langjährige oberste Director, Graf Lanckoronski, welcher sich keiner besonderen Popularität erfreut hatte, war doch in diesen traditionellen Principien eisenfest gewesen und hatte dadurch dem Institute ungemein genützt. Er gestattete keinerlei persönliche Begünstigung und Bevorzugung, er hielt das Gesetz aufrecht für Hoch und Niedrig, das Burgtheater war ein kleiner Staat von unwandelbarer Ordnung.

Der neue Chef, Fürst Vincenz Auersperg, war ein guter, überaus liebenswürdiger Mann. Der persönliche Verkehr mit ihm war für uns Alle ein Vergnügen durch die wohlthuende Leutseligkeit, welche ihm, wie der Mehrzahl österreichischer Cavaliere, in hohem Grade eigen war.

Aber seine Herzensgüte machte ihn zugänglich für alle Einflüsse. Das Gesetz trat in den Hintergrund, die Gunst in den Vordergrund. Dies ist nirgends so gefährlich wie im Schauspielerstaate. Der Schauspieler ist mehr als irgend ein Künstler auf die Gunst des Tages angewiesen, denn seine Leistung bleibt nicht bestehen wie die des Malers, Bildhauers, Dichters; sie ist der bloßen Erinnerung überantwortet. Schauspieler, welche nicht um Gunst buhlen, sind doppelt würdige Charaktere. Es fehlte uns jedoch nicht an solchen, welche auf diese Würde keinen Anspruch machten, sondern auf Kosten des Ganzen ihren Vortheil suchten. Sie fanden leider jetzt Gehör. So wurden unsere traditionellen Gesetze durchlöchert, es wurden besondere Urlaube bewilligt, es wurden Monopole auf Rollen zugestanden, ja es wurde Einzelnen sogar eingeräumt, Stücke zu bestimmen, welche nur für sie einstudirt und in Scene gesetzt werden sollten, lauter Dinge, die bis dahin unerhört gewesen am Burgtheater.

Ich hatte nicht die geringste Lust, an solcher Auflösung einer guten Ordnung theilzunehmen, und bat um meine Entlassung.

Die Regierungsform mit einer obersten Direction und einer untergeordneten artistischen Direction ist meines Erachtens eine gute. Jene herrscht, diese regiert. Letztere regiert in bestimmt formulirtem Kreise innerhalb ihrer artistischen Vollmachten. Dies halte ich für besser als das System der sogenannten Intendanzen bei den deutschen Hoftheatern, weil diese Intendanzen sich die Einmischung in Alles vorbehalten, auch in das rein Artistische. Letzteres ist aber ein Fachberuf, welcher gewisse Kenntnisse, Fähigkeiten und Fertigkeiten in sich schließt. Sich in den Fachberuf einmischen ohne die

nothwendigen Kenntnisse, heißt den Dilettantismus in der Kunst zum Herrn machen und den Mißerfolg heraufbeschwören. Denn abgesehen von verfälschten Maßregeln, tritt dieser Mißerfolg schon da immer ein, „wo Zwei regieren", wie Shakespeare nachdrücklich sagt im „Coriolanus".

Die Entlassung wurde mir damals noch nicht bewilligt, und die in der That versöhnliche und liebenswürdige Natur meines Chefs veranlaßte mich, ein Compromiß einzugehen, welches mir nur die wirklich unerläßlichen Befugnisse ließ. Ich arbeitete nach Kräften weiter, aber eigentlich war ich von da an verstimmt, denn der Organismus des Instituts war beschädigt.

Das junge Geschlecht von Künstlern nur, welches unter mir herangewachsen, und das Interesse am Burgtheater selbst ließen mich ausdauern. Das Interesse am deutschen Theater überhaupt. Denn das deutsche Theater hatte außer dem Burgtheater kaum noch irgendwo, oder wenigstens doch nur an kleinen Orten eine gedeihliche Stätte. Ich hielt es schon deßhalb für eine Pflicht, auf dem wichtigen Posten zu bleiben, so lange ich nur einigermaßen fördersam wirken könnte.

Unter diesem jungen Geschlechte des Burgtheaters sind schöne Talente und tüchtige Menschen, denen es ehrlich zu thun ist um ihre Kunst, und die meiner Thätigkeit bereitwillig entgegenkamen.

Ich habe die Meisten von ihnen schon gelegentlich erwähnt und will jetzt am Ende dieser Schilderungen nur in flüchtiger Porträtirung andeuten, daß sie fachmäßig gewählt waren und bereits eine volle Schauspielgesellschaft bildeten, welche das Institut auf ihre Schultern nehmen konnte.

Die ältesten von ihnen, Herr Meixner und Herr Baumeister, sind schon 1850 und 1852 eingetreten. Beide vertreten die heitere Richtung. Herr Meixner in stark ausgesprochen komischer Kraft und mit bemerkenswerther Fähigkeit, scharf und consequent zu charakterisiren. Ein gallichtes Temperament treibt ihn wohl leicht

zu grellen Farben und zum Hervordrängen aus dem Ensemble. Er war der Einzige, welchem das Sprechen in's Publicum statt zu den Mitspielenden nicht völlig abzugewöhnen war. Aber dies ätzende Etwas seiner Natur unterstützte ihn doch auch zur Zeichnung und Färbung von Figuren wie Gibover, welche milderen Komikern nicht erreichbar sind. — Herr Baumeister hat als kopfschüttelnder Liebhaber begonnen und allmälig seine Entwicklung gefunden in fröhlichen Lebemännern und behaglichen Charakteren, welche ein gefälliges Herz haben und gute Laune. Er ist schauspielerisch sehr wohl begabt und schwächt seine angenehmen Wirkungen nur zuweilen dadurch, daß er wunderlich abkürzt, wo er sich ausbreiten sollte. Sein Talent hat eine kurz witzige Neigung zum Aphoristischen.

Ebenfalls seit 1850 ist Herr Joseph Wagner da, welcher über ein Jahrzehnt lang Liebhaber und junge Helden mit fortreißender Begeisterung gespielt hat und dann langsam in's Fach der Heldenväter übergeleitet worden ist. Langsam, weil die ihm eigene Gluth tragischer Leidenschaft, so selten in heutiger Zeit!, für das ältere Fach nur in großen Scenen, wie die Verzweiflung König Lear's, ausströmen kann, sonst aber vorzugsweise ruhiger Motivirung weichen muß. Diese ruhige Motivirung aber wird den Darstellern heftiger Gefühle immer schwer.

Von 1856 an hat sich ein Kreis junger Talente gesammelt, in welchem Herr Sonnenthal, Herr Lewinsky und Fräulein Wolter am hellsten glänzen. Sonnenthal als geistvoller Liebhaber, begabt mit wohlthuender Liebenswürdigkeit, mit Feinheit des Herzens und mit den Formen eines edlen Wesens, der erste Schauspieler in diesem reichen Fache, welchen Deutschland jetzt besitzt.

Lewinsky entwickelt das volle Trachten eines soliden Charakterspielers, welcher unter eisernem Fleiße literarischer Bedeutung nachstrebt in seiner Kunst und nie daran glauben wird, ausgelernt zu haben. Förster hat die reiche Bildung eines begabten Menschen, der für seinen künstlerischen Beruf zu jeder Arbeit, zu jeder Hin-

gebung bereit ist, und der für den deutschen Schauspieler durchweg die höhere und höchste Bedeutung in Anspruch nimmt. Die Jüngsten aber, Hartmann, Krastel, Schöne, sind ausgestattet mit allen guten Eigenschaften einer Jugend, welche Ideale im Herzen trägt und sich nie genug thut. Hartmann für anmuthige, geistig bewegte Liebhaber. Krastel für feurige und leidenschaftliche, ein Nachfolger des alternden Wagner. Schöne für jene ehrliche und bescheidene Komik, welche uns lachen macht ohne Absichtlichkeit und welche uns lachen macht unter herzlichem Wohlwollen.

Die jungen Damen endlich umfassen den ganzen Umfang weiblicher Liebenswürdigkeit und künstlerischen Reizes. Fräulein Wolter ist das starke Naturell der Leidenschaft, welches sich der artistischen Leitung bedürftig weiß und unter artistischer Leitung dramatische Wirkungen erreicht von eminenter Gewalt. Fräulein Bognar die ansprechende Weiblichkeit, welche sich im Lust-, Schau- und Trauerspiele gleich wohlthuend ausprägt. Fräulein Baudius die junge Weltdame, welche, selbst geistreich, mit den geistigen Hilfsmitteln einer Rolle behende zu spielen versteht und das moderne Stück charakteristisch zu beleben weiß. Endlich Frau Hartmann-Schneeberger mit der gewinnenden Natürlichkeit eines unbefangenen fröhlichen Wesens, welches echt empfindet und welches diese Empfindung einfach ausdrückt.

XXXVIII.

Die neuen Stücke, welche in den drei Jahren 1865, 1866 und 1867 gegeben wurden, sind großentheils schon erwähnt bei Gelegenheit der früher besprochenen Autoren. Ich habe also vom kühnen „Wildfeuer", von der theater-romantischen „Pietra" und von der modern-romantischen „Katharina Howard" nur die Titel anzuführen.

Doch nein! Bei „Wildfeuer" müssen wir verweilen, um die schon angedeutete Halm'sche Richtung ganz zu charakterisiren. „Wildfeuer" ist ein Höhepunkt dieser Richtung, ein Höhepunkt dessen, was eben die Literar-Geschichte „Kunstpoesie" nennt, und was sie in allen Zeiten absondert von den Dichtern der Nation, ein Höhepunkt der talentvollen Unwahrheit. Ein erwachsenes Mädchen hält sich für einen Mann, und ihr Liebhaber braucht so und so viel Stationen, um zu entdecken, daß *sie* im Irrthume sei, *er* aber nicht mit seiner Neigung. Welch verkünsteltes Spiel starker poetischer Begabung!

Natürliche Poesie, nationale Poesie wird immer und wird mit Recht höher gestellt, als diese Kunstpoesie. Jene strömt aus dem Herzen, der Kopf regelt sie nur. Kunstpoesie kommt aus dem Kopfe, und macht nur Zwangsanlehen beim Herzen. Sie erreicht mit diesem Anlehen höchstens ein wärmeres Colorit, nicht aber Herzenswärme.

Daraus erklärt sich's, daß unter Halm's früheren Stücken die besseren wohl rauschende Erfolge erringen konnten, daß ihnen aber

eine ächte warme Theilnahme, eine erquickende Wirkung, die Zustimmung der Kritik und eine wirkliche Dauer versagt blieben. Sie stammten nicht aus den Gefühlen und Gedanken unserer Nation. „Griseldis", „Sohn der Wildniß" und dies „Wildfeuer" könnten gerade so wie sie sind englisch oder französisch geschrieben sein. Kunstpoesie braucht kein Vaterland, sie entbehrt aber auch deßhalb die tiefere Theilnahme des Vaterlandes.

Jene Stücke verdanken ihre Theatererfolge und ihr Interesse dem schönen Talente der Form, welches Halm in ungewöhnlich hohem Grade zu eigen ist, und welches er mit reiflicher Ueberlegung, mit gewandter Ueberlegenheit handhabt. Er hat seine künstlichen Stoffe immer mit künstlerischer Kraft componirt.

Das hat ihn wohl auch verleitet, zuweilen die Macht seiner technischen Mittel zu überschätzen. Es existirt zum Beispiel ein Stück von ihm „Verbot und Befehl", welches einen deutlichen Einblick gewährt in seine Werkstatt. Er nennt es Lustspiel. Darin wird im ersten Act ein Mißverständniß aufgebaut aus leichten Latten, und der Componist verläßt sich nun auf die hierdurch errichtete Spannung dergestalt, daß er uns ein Paar weitere Acte fortzuziehen meint im bloßen Vertrauen auf jene äußerliche Spannung. Das gelingt nicht, weil das Spiel der weiteren Acte sich zu breit macht im Verhältnisse zur Grundlage, und das ganze Stück zerbricht.

Ich führe dies Beispiel an zum Beweise: daß solche künstliche Compositionen sogleich im Ganzen verloren sind, wenn ein Paar Latten des Gerüstes brechen. Das Gerüst steht in erster Linie, der Inhalt in zweiter.

Bei einem Lustspiele rächt sich denn das am Ersten. Da hilft die schöne Rede nicht, man verlangt die heitere Seele, das heißt etwas Innerliches; man verlangt das, was wir Humor nennen. Der Humor aber läßt sich nicht componiren.

Die Kunstpoesie bildet deßhalb gern Mischgattungen, welche

nicht Tragödie und nicht Lustspiel zu sein brauchen. Halm's Stücke heißen zumeist „dramatisches Gedicht".

Diese Poeten verpflichten sich heiter, irgend ein curioses Thema aus der Luft zu greifen — Wildfeuer ist ein solches — und aus demselben ein wirksames Theaterstück zu machen. Ob diese Effecte unerquicklich und ärgerlich werden, wie im „Sohn der Wildniß", wo ein Mädchen den Mann hofmeistert, oder wohl gar peinlich und marternd, wie in „Griseldis", das steht außer Sorge. Es handelt sich um Wirkung überhaupt, nicht absolut um gute und schöne Wirkung.

Die schöne Wirkung ist eben auch nur zu erreichen, wenn Inhalt und Form einander harmonisch decken. Sie decken sich aber nur dann harmonisch, wenn Kopf und Herz gleichmäßig betheiligt sind bei der Geburt eines Kunstwerks. Sie decken sich nicht bei bloßer Kopfarbeit.

Daraus erklärt es sich, daß so gut componirte und wirksame Stücke allmälig ganz wieder verschwinden können von den Repertoiren. Sie haben kein Herz, und deßhalb keine volle Lebenskraft.

Daraus erklärt es sich, daß die Kritik immer kühl verblieben ist, ja oft unwillig wegwerfend sich geäußert hat gegenüber diesen Stücken. Sie thut das, oft nur instinctmäßig, jederzeit bei den Arbeiten der sogenannten Kunstpoesie, weil diese Gattung Poesie das Merkmal der Spielerei an sich trägt und in das Leben der Nation nicht eingreift.

Ich möchte nicht alle Vorwürfe, welche in unserer Literatur mit Recht feststehend geworden sind gegen Kunstpoesie, ich möchte nicht alle auf Friedrich Halm bezogen sehn. In Deutschland thut man das. „Griseldis" und der „Sohn der Wildniß" wurden bei ihrem Auftreten geradezu mit Grimm und Hohn behandelt von der Kritik. Dabei spielte gewiß der Neid eine Rolle. Man ärgerte sich über die große Theaterwirkung, man ärgerte sich über das Talent Halms, welches er mißbrauchte. Und man unterließ dabei, das Talent

hervorzuheben. Es gehört zu den größten dramatischen Talenten, welche wir besitzen.

Zu den Kunstpoeten gehört er allerdings. Betrachten wir, um dies festzustellen, seine Stücke unter zwei Gesichtspunkten, unter dem der Dauer und dem des Inhalts.

Ich nahm als Theaterdirector jene beiden Hauptstücke von ihm, „Griseldis" und den „Sohn der Wildniß", wieder ins Repertoir, und suchte sie alljährlich wieder aufzuführen. Was zeigte sich? Auch hier in Wien, wo diese Stücke den größten Erfolg gehabt, fragte mich alle Welt: „Was wollen Sie jetzt noch mit diesen Stücken?" Der Besuch im Hause war ziemlich genügend für die Casse, aber die Lücken, welche er zeigte, waren einmal wie das anderemal immer im ersten Parterre. Das große Publicum kam noch, das Publicum des ersten Parterres blieb aus. Welch ein Unterschied von den Grillparzer'schen Stücken! Sie waren viel älter, sie waren viel länger ausgeblieben als die Halm'schen, sie konnten vergessen sein. Waren sie's? Keineswegs! Und bei ihrer Wiederaufnahme lobte mich die ganze gebildete Welt, und das erste Parterre war übervoll, und der Besuch und der Beifall waren stärker, als da die Stücke neu und jung waren. Zu welchen Folgerungen führt das? Grillparzer's Stücke sind Vollgeburten eines echten Dichters, und alle Gebildeten wissen, sie werden beim Anhören und Anschauen derselben einen ächten Genuß, sie werden eine Erquickung finden. Halm's Stücke dagegen sind trotz großer Theatererfolge für den Gebildeten von zweifelhaftem Werthe geworden; er verhält sich ihnen gegenüber passiv.

Diese Erfahrung ist eingetreten, obwohl man das Talent Halm's nicht läugnen kann. Der Ursprung der Stücke hat die Entscheidung gegeben, man hat allmälig entdeckt, daß hier die Quelle nicht ganz echt ist, und daß man es nur mit Kunstpoesie zu thun hat. Diese hat eben kürzere Dauer.

Fragen wir nun zweitens näher nach dem Inhalte. Ich habe

oben gesagt, Kunstpoesie habe kein Vaterland, und entbehre deßhalb auch die Theilnahme des Vaterlandes. Paßt denn das auf Halm, auf den Verfasser des „Sampiero" und des „Fechters von Ravenna?" Beide Stücke beschäftigen sich ja doch nachdrücklich mit dem Vaterlande! Es paßt doch. Der Ruf „Corsika! Corsika!" wurde dem „Sampiero" gefährlich; man fand Uebertreibung in den grellen Wendungen des Stoffes und in den patriotischen Aeußerungen. Das Stück hatte keine wahrhaftige Empfängniß gehabt im Schooße des Dichters, der vaterländische Stoff war nur Kleid verblieben und nicht Fleisch und Blut geworden.

Ich nahm das Stück wieder auf, und spielte vor leeren Bänken. Das patriotische Thema paßte nicht für diesen Poeten, und errang ihm deßhalb auch keine Theilnahme.

Aber der „Fechter von Ravenna!" Wie deutsch! Die Mutter ersticht ihren Sohn, weil er kein Deutscher sein will! Was will man mehr an Patriotismus? Weniger wäre mehr. Man will nicht so viel. Dies zu Viel ist ein Symptom, daß das Stück nur im Kopfe entstanden ist. Kopfpoesie wird im Trauerspiele immer grausam. — Nein, diese Stücke widersprechen dem nicht, daß Kunstpoesie kein Vaterland braucht, und deßhalb auch nicht die Theilnahme eines Vaterlandes findet.

„Wildfeuer" hat außerhalb Oesterreichs keine Stätte gefunden, und es hat im Burgtheater nur das obige „große Publicum".

„Edda", von Weilen, ist noch besonders zu nennen, da von diesem Dramatiker blos Studien mittelalterlicher Romantik — „Tristan" und „Heinrich von der Aue" — erwähnt worden sind, Weilen aber mit bewußter Absicht von dieser Richtung abgegangen ist und sich neuerdings Themen erwählt hat, welche mit der heutigentags vorherrschenden Gedankenwelt im Zusammenhange stehen. Es sind auch noch geschichtliche Stoffe, diese „Edda" und „Drahomira", aber sie sind mit der Absicht gewählt, Ideen zu verkörpern, welche ein dauerndes, auch heute noch pulsirendes Leben haben. In

der „Edda", einer friesischen Frau inmitten des dreißigjährigen Kriegstumultes, ist es die Frage um Heimath und Vaterland; in der „Drahomira", einer altböhmischen Fürstin, ist es die Frage um Religion und Mutterliebe. Beide Stücke haben vor dem Publicum bestanden und dem strebenden Verfasser Anerkennung erworben. Man folgt mit Aufmerksamkeit und Aufmunterung einem Schriftsteller, welcher ernst und eifrig der Entfaltung seines Talentes nachtrachtet.

Der Hauptzug in den Neuigkeiten dieser Jahre war der, welchen das politische und sociale oder das social-politische Stück mit sich bringt. Das Drama der Gegenwart, von welchem so oft die Rede gewesen in diesen Schilderungen, trat auf den Plan und behauptete den Plan. Der Gegenwart auch in historischen Stücken, insofern das Thema auch eines historischen Stoffes noch voll und ganz ein Thema der Gegenwart ist.

Die Erfolge haben gezeigt, daß diese dramatische Richtung die Theilnahme des Publicums in ungemeinem Grade weckt und daß unser Theater just durch diese Stücke eine Lebenskraft entzündete von unzweifelhafter Echtheit.

Der Mißverstand liegt nahe, daß diese Richtung vorzugsweise von Stich- und Schlagworten des Tages leben, den Beifall also in zufälligen Einzelheiten veränderlicher Art suchen wolle und könne.

Das wäre ein Mißgang, und diesem sind wir nicht verfallen. Die Composition als Ganzes war stets entscheidend für den Erfolg. Die ästhetische Genugthuung blieb stets unerläßlich. Sie war nur erleichtert durch den Charakter des Stoffes, welcher einen allgemein verständlichen realen Boden darbot — einen Boden, auf welchem man die Wahrheit der Motive, die Folgerichtigkeit der Charaktere, die Angemessenheit der Rede leicht und sicher beurtheilen konnte, da Motive, Charaktere und Worte aus dem wirklichen Leben geschöpft waren.

Dies moderne Drama wurde durch einige französische Bear-

beitungen: „Pelikan", „Hagestolze", „Familie nach der Mode", und durch zwei neue Stücke: „Aus der Gesellschaft" und „Der Statthalter von Bengalen", vertreten.

Der „Pelikan" — „Le fils de Giboyer" von Augier — ist an Geist und Composition das bedeutendste von diesen Stücken, und es brach die Bahn für die ganze Gattung. Es schildert die französische moderne Gesellschaft in ihren feineren Kämpfen zwischen absterbendem Adel, eitlem Bürgerthume, begabtem, aber gewissenlosem Literatenthume, gemeiner Speculation und reiner Jugend und bringt diese Schilderung nirgends abstract, sondern durchweg in scenischer Fülle und unter aufsteigendem dramatischem Interesse, gewürzt durch einen geistsprühenden Dialog. Kurz, es ist, wie schon früher gesagt worden, eines der besten Stücke neuester Zeit.

Es wurde in so sorgfältiger Bearbeitung auf dem Burgtheater dargestellt, wie wohl auf keinem deutschen Theater ein geistvolles Conversationsstück dargestellt werden kann, und hat eine unverwüstliche Anziehungskraft behauptet.

„Die Familie nach der Mode" („La famille Benoîton") ist von viel gröberer Factur, ist aber reich an intimen Zügen des modernen Lebens. Der Conflict zwischen einem Ehepaar heutiger Sorte ist auch von tieferer Bedeutung und wurde durch das meisterhafte Spiel des Herrn Sonnenthal und des Fräulein Wolter der Haltpunkt des Ganzen. Ich habe die hundert und so und so vielte Vorstellung dieses Stückes in Paris gesehen und kann in voller Unbefangenheit sagen: es wird bei uns in der Hauptsache besser gespielt. Das hat eine weitere Bedeutung, insofern es den oberflächlichen Vorwürfen gegen Benützung französischer Stücke entgegentritt. Wenn fremde Stücke roh und äußerlich nachgespielt werden, dann haben die Vorwürfe gegen ausländische Stücke nur zu vielfach Recht. Wer mag die gedankenlose Uebertragung fremder Sitte, auch der gemeinen Sitte in Schutz nehmen! Dieser Vorwurf hat uns aber im Burgtheater nie getroffen. Wir haben uns

französische Stücke immer nach Kräften zu eigen gemacht durch vorsichtige Auswahl, durch Ausmerzung des Wildfremden und Unnöthigen, durch Ausarbeitung alles dessen, was uns naheliegt. Nie habe ich das mit so lebhaftem Genüge empfunden, als da ich diese „Familie Benoiton" in Paris gesehen. Jener Eheconflict wird nichtig und beiläufig in Paris dargestellt, er gewinnt gar keine Bedeutung — bei uns erscheint er fein, tief, von schlagender Wahrhaftigkeit und als das herrschende Auge des Ganzen. Das ganze Stück ist dadurch bei uns veredelt und gehoben.

„Die Hagestolze" („Les vieux garçons") sind als sociale Schilderung moderner Egoisten werthvoll. Die Charakterzeichnung kann und wird manchem deutschen Autor eine ergiebige Anregung werden.

„Aus der Gesellschaft" war zuerst nur ein zweiactiges Stück. Es frappirte mich durch sein Thema: ein offenbar hiesiger Fürst sollte eine Gouvernante heirathen, und heirathete sie. Die Zulassung solchen Themas für das Burgtheater schien unerreichbar, denn dies Theater ist im Wesentlichen aristokratisch. Ein hoher Cavalier steht immer an der Spitze und entscheidet über die Zulässigkeit neuer Stücke, fast sämmtliche Logen sind im Abonnement des hohen Adels — man kann eher eine mißliebige politische Tendenz zugänglich machen, als eine sociale, welche die Standesunterschiede der vornehmen Kreise herausfordert. Ich war in Verlegenheit. Von Jugend auf indessen daran gewöhnt, das Princip meiner Aufgaben streng innezuhalten, auch auf Kosten meines Wohlbehagens innezuhalten, fühlte ich mich doch verpflichtet, das Stück einzureichen, obwohl es mir nicht sonderlich gefiel. Es war mir als Composition zu dünn und in Einzelheiten zu grell.

Man mißverstehe mich übrigens nicht mit dem Worte Princip. Ich meine hier nicht ein politisches oder sociales Princip, ich meine ein ästhetisches, meine das Princip der Theaterleitung, welches ich mir ausgebildet.

Das Theater ist mir ein voller, wahrer Spiegel des Lebens;

es soll also auch nicht zurückweichen vor einem Spiegelbilde, welches uns augenblicklich unbequem ist. Nur echt und wahr soll dies Bild sein. Die Wahrheit sorgt für sich selbst, besser als wir kurzsichtigen Patrone es vermögen. Und auch in der Kunst ist Nichts nöthiger und förderſamer als Wahrheit. Hat ein Stück einen wahrhaftigen Stoff künstlerisch bewältigt, dann darf man unbekümmert sein um Meinungssätze. Es lebt und dauert als Kunstwerk trotz aller entgegenstehenden widerwilligen Meinungen. Das Schelten der Parteimeinung verfängt nicht gegen ein Kunstwerk, denn ein wirkliches Kunstwerk ist bereits eine Läuterung der Meinungen. Die Kunst macht reif, was die Discussion unreif beläßt.

Umgekehrt ebenso: ist der Stoff des Stückes und die Tendenz desselben übertrieben, also nicht ganz wahr, dann entsteht auch kein Kunstwerk, und das tendenziöse Machwerk hält nicht Bestand. Weder die Aristokratie also, noch die Demokratie, noch sonst eine Kratie hat zu hoffen oder zu fürchten, daß ein Theaterstück für oder gegen sie Leben gewinne, wenn es nicht in der Wahrhaftigkeit und in künstlerischem Maße beruht.

Von diesem Grundsatze ausgehend, habe ich mich immer für verpflichtet erachtet — ganz ohne Voreingenommenheit für irgend eine Tendenz —, jedes Stück einzureichen, welches mir ästhetisch haltbar erschien.

Ich hielt dies Bauernfeld'sche nicht für stark, aber nicht für unhaltbar, und reichte es also ein.

Mein Chef folgte ebenfalls einem Principe. Er erachtete es für seines aristokratischen Ranges unwürdig, ein Stück blos deßhalb abzuweisen, weil es aristokratische Gefühle verletzte; er bemerkte also nur, daß die überall eingestreuten französischen Brocken nicht in gute Gesellschaft paßten.

Daraufhin schlug ich dem Verfasser vor, diese Brocken zu beseitigen; wäre dies geschehen, so wollte ich das kleine Stück im Frühherbste aufführen. Ich wählte diese Zeit, weil da der Adel auf dem Lande ist und Aergerniß vermieden würde.

Ich erhielt aber das Stück nicht wieder zurück. Erst im Spätherbste fand es sich wieder ein, und zwar um zwei Acte verlängert. In solcher Ausführung war es noch empfindlicher geworden, aber ich hatte auch jetzt meinem Principe gemäß kein Recht, es abzuweisen: es erschien mir nicht unwahr. Mein Chef ging aus Stolz nicht weiter ein auf neue Prüfung, und so kam ein Stück im Burgtheater zur Aufführung, welches ein bisher unzulässiges Thema freimüthig und dreist behandelte. Das Publicum erklärte sich beifällig dafür, und — was ich selbst bezweifelt hätte — auch auf anderen deutschen Theatern fand es eine nicht ungünstige Aufnahme. Trotz seiner leichten Structur muß es also doch eine innere Lebensfähigkeit haben, welche über die besonders hier in Wien hervortretende Tendenz hinausgeht; denn auf den deutschen Theatern hat gerade diese Tendenz geringere Anziehungskraft.

Meine Vormeinung über innere Wahrhaftigkeit des Stückes hat sich dadurch wohl bestätigt. Die Vormeinung vieler Wiener aber wird sich in obiger Darstellung, wie und warum das Stück auf's Burgtheater gekommen, nicht bestätigt finden, die Vormeinung nämlich, als ob gerade der Tendenz wegen die Zulassung des Stückes von mir betrieben worden sei. So kurz und parteiisch bemessen sind meine Absichten nie gewesen.

Nun kam der „Statthalter von Bengalen" hinzu. Jetzt schien es unzweifelhaft, daß die Direction einen tendenziösen Weg wandle. Und doch war dem nicht so. Es war derselbe Weg, den ich immer gewandelt: wahrhaftigem Leben nachzutrachten für die Darstellungen auf der Bühne. Es vergehen oft viele Jahre, ohne daß gerade Stoffe gewählt und zu wirksamen Stücken ausgebildet werden, welche just herrschenden Tendenzen entgegenkommen. Wie ich oben gesagt: das ist nicht so leicht, wie man denkt. Die tendenziöse Absicht genügt nicht; das künstlerische Gelingen muß dazutreten. Und das tritt eben nicht hinzu für bloße Partei-Tendenz. Das künstlerische Gelingen ergiebt sich erst, wenn Tendenz und Talent im Kernpunkte

der Aufgabe zusammentreffen. Dann aber läutert das Talent von selbst die parteiische Tendenz.

Das sind die kurzsichtigen Leute von beiden Parteiflügeln, es sind die links und rechts parteiisch Tendenziösen, welche beim zufälligen Nebeneinander einiger Stücke von politischer und socialer Gattung die Schleusen des Willkommenen oder Unwillkommenen alle geöffnet und eine Sündfluth heranwogen sehen. Die Kunstwelt hat sehr feste Grenzen und hat viel strengere Gesetze, als der Dilettant meint.

Selbst dieser „Statthalter von Bengalen" traf dahin, wohin er gar nicht gerichtet gewesen war. Die Analogie, welche die englische Zeit der Junius-Briefe darbot, ging viel weiter, als das damalige österreichische Ministerium in Frage brachte. Das Ministerium wurde nur in einigen Punkten getroffen; es war also ein Irrthum, die Entstehung des Stückes nur in der Tendenz gegen ein Ministerium zu suchen.

Freilich gehörte meine ganze Unbefangenheit dazu, gerade zur Zeit eines solchen Ministeriums ein solches Stück einzureichen. Aber ich muß zum Preise des damaligen obersten Directors hinzusetzen, daß er das Stück eben so unbefangen aufnahm. Er erkannte natürlich auf der Stelle das für den herrschenden Moment Unzukömmliche, aber er erkannte auch auf der Stelle, daß das Stück in seinem Kerne objectiv sei und nicht von parteiischer Tendenz. Und so entschied er ganz richtig: Das Stück ist nicht opportun, ist aber nicht abzuweisen. Ich wartete geduldig auf den Eintritt opportuner Lage, und als das Ministerium abgetreten war, erschien ich mit neuer Anfrage. Sie begegnete keinem Hindernisse mehr, und der „Statthalter" erschien auf der Scene.

Die Darstellung dieser Stücke, durchweg von unseren jungen Talenten getragen, hob unser Theater außerordentlich. Es wurde nun auch den Mißwilligen klar, daß der sorgsam erzogene Nachwuchs des Burgtheater-Personals fähig sei, moderne Stücke, welche in

Wahrheit wurzeln, vollständig darzustellen, und daß unser Theater trotz so schmerzlicher Verluste, wie sie binnen zwei Jahren über dasselbe hereingebrochen und ihm Fichtner, Anschütz, Julie Rettich und Beckmann entrissen hatten, lebens- und kriegsfähig geblieben wäre durch eine junge Garde, und daß diese junge Garde hinreichend ausgerüstet sei mit Talent, Geist und Fleiß, um die Feldzüge des Burgtheaters weiterzuführen.

Eine scharfe Probe trat sogleich noch 1867 an uns heran. Eine große römische Tragödie, „Brutus und Collatinus", sollte aufgeführt und es sollte dargethan werden, daß diese junge Garde nicht blos das Conversationsstück beherrschte.

Diese Probe war darum sehr willkommen, weil sie dem Irrthume entgegentreten konnte, als würde in der Vorliebe für moderne Stücke das übrige weite Reich dramatischer Poesie, welches in der Geschichte und im freien Fluge erfinderischer Phantasie sich ergeht, von uns gering geachtet. Ein freilich sehr wohlfeiler Irrthum! Als ob solche Verarmung mit irgend welchem ästhetischen Verstande vereinbar wäre! Die ganze Welt gehört der dramatischen Kunst. Diese Kunst wird aber im Stoffe jeglichen Zeitalters unter dem Grundsatze gedeihen, daß Wahrhaftigkeit in den Charakteren pulsiren solle und in den Handlungen, welche von den Charakteren erzeugt werden. Und die Darstellung jeglichen Dramas wird dadurch gewinnen, daß die Schauspieler auch an den Vortrag hoher und ferner Dinge mit der geschulten Absicht gehen, Sinn und Bedeutung zunächst einfach und klar aufzufassen und dann erst an die Erhöhung des Tons, an die Steigerung der Empfindung bis zu poetischer Höhe vorzudringen. So kann auf unserem Wege die Darstellung auch des erhöhten Dramas nur gewinnen, sie kann das wiedergewinnen, was durch unklares, oft sinnloses Declamiren auf den deutschen Theatern seit Jahrzehnten verlorengegangen ist.

Diese Probe mit „Brutus und Collatinus" war aber doppelt schwer, weil die verdienstliche Composition des Stückes an dem

Uebelstande leidet, einen doppelten Stoff bezwingen zu wollen. Mit dem Tode der Lucretia und der Vertreibung der Tarquinier ist im dritten Acte der Grundstoff erledigt, und doch geht das Stück noch an die Ausführung der ersten republikanischen Zeit, an den Rücktritt des Collatinus und an das Schicksal des Brutus, welcher seine eigenen Söhne dem jungen Staate opfert. Dafür, für einen zweiten Theil der Tragödie die Theilnahme des Publicums noch rege zu erhalten — das ist eine sehr schwere Aufgabe des Schauspielers und der Insceneseßung.

Wir haben die Aufgabe gelöst, wir haben die Probe siegreich bestanden: das Stück errang einen vollen, einen tiefen Erfolg.

So meinten wir denn höchlich zufrieden sein zu dürfen mit uns, da erfuhren wir — es war im September —, daß all unser Arbeiten und Trachten für mißlich erachtet und gering geschätzt würde. Ein neuer Wechsel in der obersten Direction schob zur Seite, was achtzehn Jahre lang mit so viel Eifer und so viel gutem Glücke erstrebt und erreicht worden war.

Erwarten wir, ob auch die Zukunft uns der Selbsttäuschung zeihen und ob sie bestätigen wird, daß der sorgsam gepflegte Organismus eines dramatischen Kunst-Instituts wirklich etwas so Geringes ist, um wie ein Handschuh gewechselt zu werden.

Der bisherige Oberstkämmerer und als solcher oberster Director der Hoftheater, Fürst Vincenz Auersperg, war gestorben; der neue Oberstkämmerer hatte die Theaterleitung abgelehnt, und sie war an das Obersthofmeister-Amt übergegangen. Der Herr Obersthofmeister aber hatte ebenfalls gewünscht, nicht unmittelbar mit dem Theater in Berührung zu kommen, und um diesem Wunsche zu genügen, war eine neue Stelle geschaffen worden. Sie hieß Intendanz, und in diese Stelle war als Intendant Freiherr v. Münch-Bellinghausen, bekannt unter dem Schriftstellernamen Friedrich Halm, eingetreten.

Er also war jetzt mein nächster Vorgesetzter, und bei ihm mel-

dete ich mich von Karlsbad aus nicht ohne den Ausdruck der Freude, daß ich nun unmittelbar mit einem dramatischen Poeten zu verhandeln haben würde.

Ich erhielt zur Antwort, daß er sich freue, mich nicht zum Gegner zu haben. Warum hätte ich das sein sollen?! Das Weitere des Briefes klärte mich darüber auf. Das Weitere besagte: er müsse mir alle die Vollmachten entziehen, welche ich früher als artistischer Director innegehabt, nämlich die Wahl der Stücke, die Bildung des Repertoires, die Besetzung der Rollen und die Befugniß zu einjährigen Engagements. Alle diese Befugnisse müsse er für sich in Anspruch nehmen, um genügende Macht und Bedeutung zu haben, da über ihm noch eine herrschende Instanz, das Oberst-hofmeister-Amt, walte.

Es war einleuchtend, daß nach Abgabe dieser Vollmachten die artistische Direction inhaltslos geworden und cassirt sei. Jegliche Gelegenheit, schöpferisch zu wirken, war ihr entzogen. Was bleibt aber an einer Theaterleitung, wenn sie nicht schöpferisch wirken kann? Der widerwärtige Bodensatz des Theaterwesens, widerwärtig schon so lange man mit einem gewissen Ansehen regiert, unerträglich aber, wenn man dies Ansehen aufgeben und den ungemessenen Ansprüchen machtlos gegenüberstehen soll. Ein Director ohne entsprechende Befugniß kann auch in der untergeordneten Sphäre, welche ihm überlassen bleibt, nicht gedeihlich wirken, weil ihm der Respect entzogen ist und weil das Hin- und Herlaufen der Schauspieler von einer Instanz zur andern, das erfolgreiche Verklatschen und Intriguiren, weil mit Einem Worte die formelle Anarchie in Blüthe kommt.

Hierin liegt der Grundfehler bei den meisten Hoftheatern mit Intendanz. Der Intendant nimmt alle Befugnisse an sich, nicht nur die Befugnisse der obersten Herrschaft, welche ihm zustehen, sondern auch die Befugnisse zur Regierung in allen Zweigen, die Detail-Regierung. Ohne Fachkenntniß aber und ohne fleißige Hin-

gebung an die Arbeit der Zweigregierung, beschädigt er alle Zweige, und was wird aus dem Baume, wenn alle Zweige beschädigt werden? Ein verkrüppeltes Gewächs. Die Alles in sich begreifenden Intendanzen der deutschen Hoftheater tragen aus solchen Gründen die Schuld des Theaterverfalls.

Diesen Gedankengang entwickelte ich bei meiner Rückkehr dem neu ernannten Intendanten. Er berief sich darauf, daß er ja selbst nicht Chef wäre und auch den artistischen Gang zu verantworten hätte, diesen artistischen Gang also auch souverän leiten müßte. Kurz, es waren eben aus den früheren zwei Instanzen jetzt drei Instanzen geworden zur Freude bureaukratischer Stellenhäufung, und die artistische Direction war als dritte verurtheilt, sich mit den Befugnissen einer Ober-Regie zu begnügen.

Diese Begnügsamkeit war mir nicht angemessen. Sie war weder meiner Vergangenheit an diesem Institute angemessen, noch meinem Charakter, noch meiner ursprünglichen Anstellung. Ich war vor achtzehn Jahren nur eingetreten, um als artistischer Director schaffend zu wirken; ich hatte trotz unbeschreiblicher Hindernisse achtzehn Jahre — selbst nach dem Zeugnisse meiner Gegner — so gewirkt; ich hatte kein Interesse an einem Theater-Amte, als das literarisch-künstlerischer Wirksamkeit, und ich mußte endlich die neue Einrichtung als ein Mißtrauensvotum gegen meine Wirksamkeit empfinden. Da blieb mir denn Nichts übrig, auch gegenüber allen Versicherungen, es sei nicht auf ein Mißtrauensvotum und nicht auf meinen Abgang abgesehen, als in der That abzugehen.

Dies Alles setzte ich dem neuen Chef, dem Herrn Obersthofmeister Fürsten Constantin zu Hohenlohe, auseinander. Er ist ein junger Mann mit angenehmen Umgangsformen, welcher mir eröffnete, daß er vom Theater Nichts verstehe, und daß er mit der unmittelbaren Leitung desselben Nichts zu thun haben wolle. Deßhalb habe er das neue Zwischenamt einer General-Intendanz errichtet, und den notablen dramatischen Dichter Friedrich Halm —

Baron von Münch-Bellinghausen — mit diesem Amte betraut. Uebrigens wünsche er wie Jedermann, daß meine Thätigkeit dem Hofburgtheater erhalten bleibe. Er finde auch meine Beweisführung in Betreff meiner Vollmachten ganz richtig, und werde sogleich einen Compromiß anbahnen mit dem neuen Herrn General-Intendanten, einen Compromiß, welcher mir die wichtigsten meiner Vollmachten, namentlich das Recht der Rollenbesetzung, wieder verleihen solle.

Am andern Tage hatte ich dann eine Zusammenkunft mit dem Herrn General-Intendanten, in welcher dieser Compromiß formulirt werden sollte. Das erwies sich unmöglich. Baron Münch behauptete noch starrer als er früher gethan seinen Anspruch auf ausgedehnteste Souverainetät. Er müsse der Herr sein auch über die kleinste Anordnung, auch über die geringste Besetzung — das war sein Refrain.

Mit Einem Worte: die artistische Direction sollte in eine bloße Oberregie verwandelt werden.

So bat ich denn zum zweiten Male um meine Entlassung. Ich wurde nun noch einmal schriftlich befragt, ob ich mich wirklich nicht den neuen Instructionen fügen wollte, und nachdem ich diese formelle Frage mit einem formellen Nein beantwortet hatte, erhielt ich jetzt meine Entlassung.

Einige Zeit nach meinem Austritte hatte einer meiner Freunde eine längere Unterredung mit dem Herrn Fürsten zu Hohenlohe über dies Thema, und da erklärte der Letztere unumwunden: „Es mußte ein Ende gemacht werden damit, daß der artistische Director das Burgtheater zu liberalen politischen Stücken mißbrauchte, wie „Statthalter von Bengalen" und „Aus der Gesellschaft".

Diese Aeußerung war ersichtlich ernst gemeint: Baron Münch hatte mir schon, als ich noch im Amte war, officiell aufgetragen, jene Stücke vom Repertoire auszuschließen.

Hierdurch wurde also doch ein politischer Grund sichtbar. Man hatte nicht an einen solchen geglaubt, weil um dieselbe Zeit

ein liberales Ministerium eingesetzt worden war. Mich selbst überraschte er nicht; ich hatte nur zu oft erfahren, daß die Hoftheater-Intendanzen von einer alten Tradition nicht lassen können, welche den Todeskeim der Hoftheater in sich birgt. Diese Tradition lautet: das Hoftheater ist nur für den Hof da, das Publicum, oder die Nation, oder wie man sonst die zuschauende Masse nennen mag, ist ein gleichgültiges Ding. Eine Tradition, welche eben so dem Hofe wie dem Theater schadet. — Es kam nicht darauf an, daß Baron Münch das Verbot jener Stücke zunächst nicht aufrecht erhalten konnte vor der stürmisch auftretenden öffentlichen Forderung. Das sonst so artige Publicum des Burgtheaters demonstrirte nämlich Wochen, ja Monate lang in unerhörter Weise gegen solchen Wechsel der Direction. Es kam nicht darauf an, daß man dem Sturme eine Zeitlang nachgab und jene Stücke noch aufführte; ein Theaterpublicum wechselt allmälig, und hat auf die Länge keine Macht gegen das Verschwinden von Stücken. Meine Stücke verschwanden nach und nach ganz vom Repertoire. Jetzt, da ich dies schreibe, ist ungefähr ein Jahr lang kein einziges mehr gegeben worden. Ja, ein neues Stück von mir, welches „Böse Zungen" geheißen, trieb die neue Intendanz zu einer ganz neuen herausfordernden Maßregel. Baron Münch hatte dasselbe angenommen, weil er sich, wie er schrieb, große Wirkung davon versprach. Die nachfolgende Ueberlegung oder höherer Befehl hatten ihm aber klar gemacht, daß die Aufführung eines neuen Stückes von mir ein Fehler wäre, und als die Censur des Ministeriums die „Bösen Zungen" zulässig befunden hatte, schrieb er mir den berühmt gewordenen Absagebrief. Der Kern desselben war: einem Gegner der herrschenden Direction kann das Theater nicht eingeräumt werden zur Aufführung eines neuen Stückes.

Baron Münch selbst, welcher als Friedrich Halm da in eine mißliche Situation gerathen ist, und mit welchem ich obenein seit dreißig Jahren befreundet gewesen, hat in dieser jähen Entwickelung

eine vielen Leuten befremdliche Rolle übernommen. Wer ihn näher kennt, erklärt sie sich dadurch, daß Baron Münch von Jugend auf in bureaukratischem Dienste aufgewachsen ist. Er steht seinem vierzigjährigen Amtsjubiläum nahe, und Sinn wie Wesen des Bureaukratismus ist ihm gründlich eingelebt. Auch einer Kunstanstalt gegenüber ist ihm dieser Sinn und dieses Wesen Eins und Alles. Er übernimmt die Aufgabe, zu welcher er befohlen wird, und geht an die Thätigkeit wie ein Beamter, welcher dem Untergebenen keinen Hauch von Selbstständigkeit einräumt, ja seiner hierarchischen Erziehung gemäß gar nicht einräumen kann. Der Organismus eines künstlerischen Institutes, welcher in gewissen Bereichen eigen schaffende Factoren braucht, ist ihm fremd, und das Selbstgefühl eines ergrauten Beamten bringt ihn leicht über die Sorge hinweg: ob er auch selbst hinreichende specifische Fähigkeit für die neue Aufgabe besitze. Er erklärte mir denn völlig naiv, daß er mich zwar augenblicklich für den besten Director des Burgtheaters hielte, daß er aber doch Generalintendant geworden, und als solcher zuerst und zuletzt auf Behauptung jeglicher Machtvollkommenheit verharren müsse, auch wenn deßhalb das Theater meiner weiteren Mitwirkung entbehren sollte.

Es liegen Nachrichten in Menge vor, welche für diesen Directionswechsel noch andere Erklärungen aus persönlichen Motiven beibringen. Dergleichen zu erörtern scheint mir aber an dieser Stelle unangemessen. Man hat es vielfach und nachdrücklich ausgesprochen, daß ein solches Umspringen mit den Kunstinteressen eines großen Institutes etwas Erschreckendes habe, da diese Kunstinteressen selbst gar nicht in Betracht gezogen würden. Man hat erstaunt gefragt: wie das geschehen könne unter dem Widerspruche aller namhaften Kreise des Publicums, der hohen und höchsten ebenso wie der mittleren und allgemeinen? Darauf antwortet man: die ganze Situation erklärt sich dadurch, daß der Kaiser nicht eingreift in den Ressort seiner obersten Hofbeamten, auch dann nicht,

wenn die Maßregeln derselben seinen Beifall nicht haben. Der Herr Obersthofmeister wird also nicht gestört in seinen Handlungen, und übernimmt selbstverständlich allein die Verantwortung derselben.

Was bedeutet diese Verantwortung? Wer weiß es! Es kommt auf das Gewissen Dessen an, welcher handelt, und es kommt auf den Charakter der Zeitepoche an, in welche so zuversichtliche Handlungen fallen. Graf Czernin hat den Schreyvogel beseitigt, und durch die leichtfertige Einsetzung Deinhardsteins das Burgtheater tief beschädigt. Weiß Jemand, daß des Grafen Czernin Gewissen hierdurch beunruhigt worden sei? Kaum. Das Gewissen setzt ja doch ein Wissen voraus. Wird dies Wissen oft vorhanden sein, wenn zur Uebernahme einer Regierung keinerlei Fachkenntniß gefordert wird? Jene leichtfertige Handlungsweise gegen Schreyvogel fiel in eine anspruchslose Zeitepoche. Erst nach zwanzig Jahren wurde sie verurtheilt, als die tauben Früchte des Theaters für Jedermann reif waren, und zu der Nachfrage drängten: wer hat denn so kranke Bäume gepflanzt?

An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen! sagt die Schrift, und damit müssen wir uns bescheiden.

Der Zweck dieses Buches bringt es mit sich, daß ich das eben ablaufende Jahr der neuen Burgtheater-Direction, 1867 — 1868, noch schildre, und die Beschaffenheit der neuen Früchte noch andeute. Ich werde das so unbefangen wie möglich thun, aber auch so rücksichtslos wahr, wie es meiner Anschauung entspricht. Denn ich will dem Institute nützen.

XXXIX.

Ich bin der Letzte, welcher gegen einen Directionswechsel Etwas einzuwenden hat. Ein alter Practikus hat einmal gesagt: man muß keinen Theaterdirector länger als sechs Jahre im Amte lassen. Denn nach sechs Jahren ist seine Originalität und Productionskraft erschöpft; er copirt sich selbst, und beeinträchtigt die Entwickelung des Institutes, welches frische Säfte vonnöthen hat.

Der alte Practikus hat gar nicht Unrecht, und ich persönlich war schon lange geneigt, und war schon einige Male positiv auf dem Punkte, aus eignem Bedürfnisse zurückzutreten, und einer frischen Kraft Platz zu machen.

Wenn ich also eine versprechende Person mit gutem Princip hätte auftreten sehn, damit ich ihr Raum gäbe für neue Wirksamkeit, ich hätte es wahrlich mit ganzer Bereitwilligkeit gethan. Ja, ich kann ehrlich hinzusetzen: mit Freude hätte ich dem neuen Director alle Erfahrungen und erprobten Hilfsmittel zu Dienst gestellt, damit das Institut gedeihe und weiter wachse. Denn man liebt solch ein Institut wie man ein Kind liebt, das man erzogen hat, und dessen gute Entwickelung Einem am Herzen liegt.

Aber dieser Wechsel widersprach Alledem. Für die Behörde war augenblicklich kein Bedürfniß des Wechsels vorhanden, denn das Institut war im Gedeihn, es hatte die allgemeine Stimmung für sich, und der immer nothwendige und wohl auch berechtigte Tadel ging nur auf Einzelnheiten, deren Verbesserung aufmerksam erstrebt wurde.

Und welche Person, welches Princip wurde eiligst an die Stelle geschoben? Eigentlich keine Person und kein Princip.

Baron Münch, als dramatischer Dichter Friedrich Halm genannt, besaß und besitzt als Dramaturg gar keine Physiognomie, und nachdem er an meine Stelle getreten, enthüllte er sein Princip dahin, daß er in jedem Tagesbefehle anordnete: es soll Alles fortgeführt werden wie unter Laube.

Wozu also der Wechsel? Dazu: Man hatte im Grunde gemeint, es sollte nur die Herrschaft geändert, die mühsame Ausführung aber von mir weiter geführt werden. Als ob das ginge, selbst wenn ich mich dazu hergegeben hätte! Unreife Vorstellung von einem Organismus, der nur eine herrschende Seele haben kann; unreife Velleitäten politischer Wallung, nicht einmal eines politischen Systems!

Ein kundiger Mann sagte: „Es ist dies ein Hineintasten von Dilettanten, welche die Folgen nicht übersehn, denn auch Münch-Halm ist ein bloßer Dilettant als Director. Man verwechselt, wie herkömmlich, den Titel mit der Fähigkeit".

Baron Münch war berufen worden, und er hatte sich berufen lassen, nicht weil er nebenher als Friedrich Halm dramatischer Dichter war — jeder Laie weiß ja, daß ein dramatischer Dichter nicht Dramaturg zu sein braucht —, sondern weil seine Rangstellung paßte für das neue Amt, und weil man einen gefügigen Mann ohne literarische Grundsätze zu brauchen meinte.

Die Insceneſetzung selbst seiner eignen Stücke war nie seine besondere Fähigkeit. Diese dramaturgische Aufgabe hatte er immer praktischen Leuten überlassen. Obenein hat er vorzugsweise Stücke geschrieben, welche phantastischen Boden haben; der ganze Pragmatismus des Theaters, welcher mit hundertfachen Realitäten zu rechnen hat, ist ihm fremd. Endlich hat er immer zurückgezogen gelebt, fast einsiedlerisch, und kennt weder das deutsche Theaterpersonal, noch ist ihm der dornenvolle Verkehr mit Schauspielern geläufig — er kennt Bücher, er war und ist aus der Hofbibliothek.

Nun regiert er Theater.

In welcher Weise? — Das deutsche Theater hat eine schwache literarische Production, es hat einen geringen Vorrath an darstellenden Talenten, es hat — namentlich in Wien — ein anspruchsvolles, Leben verlangendes Publicum. Der Leiter des Theaters muß für all Das helfend eintreten, muß also einige Fähigkeit haben für diese Hilfsleistung. Er muß zunächst alle Stücke selbst in Scene setzen, er muß die Schauspieler leiten und erziehen.

Dies hatte ich nach Kräften gethan, und an diese Thätigkeit waren Dichter, Schauspieler und Publicum gewöhnt. Das Alles aber ist unter der Würde und wohl auch unter der Fähigkeit des General-Intendanten. Er leitet nur vom Bureau. Er ernennt eiligst einen früheren Schauspieler, der als solcher noch dazu in ungünstiger Wiener Erinnerung steht, zum nominellen Director, und führt ihn am Leitseile. Die Schauspieler fühlen sich solchem Quasi-Director überlegen, und die Herrschaft auf der Scene zerfließt. Die neuen Stücke und neuen Insceneſetzungen werden oberflächlich in die äußerlichen Formen geschoben, wie sie hergebracht sind bei den meisten Intendanztheatern, sie kommen zum Vorschein ohne jegliche Signatur und Ausarbeitung, sie bleiben wirkungslos für das Publicum, wirken entmuthigend auf die Schauspieler, welche die maßgebende Leitung vermissen, und das Ganze taumelt dem Verfalle zu.

Das Jahr vom Herbste 1867 bis zum Herbste 1868 hat das in einer Schnelligkeit dargethan, welche auch mich überrascht: Die alten Vorstellungen verfielen, die neuen Vorstellungen fielen durch, das alte geschlossene, im Urtheile fein geübte Publicum zog sich zurück, und ein neues, ungestaltes zog ein.

Unter den neuen Stücken war Halm's „Begum Somru" das wichtigste. Es wurde vom Publicum parteiisch ungünstig behandelt; man ließ den Dichter entgelten, was man dem neuen Intendanten vorwarf: einen unnöthigen und unpopulären Wechsel der Direction herbeigeführt zu haben. Die Wiederholungen des Stückes, welche der Intendant mit Recht standhaft fortsetzte, haben die Stellung

des Stückes wohl einigermaßen verbessert, es ist aber doch zweifelhaft geblieben, ob das Stück einen Platz im Repertoire behaupten könne.

So wird man oft gerade da gestraft, wo man Aufmunterung verdient hätte. Halm hat in „Begum Somru" der blos virtuosen Dramatik den Rücken gekehrt, und einen besseren Weg betreten. Der Inhalt ist hier wahrhaft, lebensvoll und wichtig. Auch die Form, bei Halm stets von anmuthiger Vollendung, geberdet sich nicht despotisch und verläßt die Linien nirgends, welche das Wesen des Inhalts sachgemäß vorschreibt.

Eine indische Fürstin (Begum) hat in diesem Stücke ein Liebesverhältniß mit dem Engländer Dyce, und wird von ihm betrogen. Der ganze Apparat englischer Annexionen in Indien spielt da mit hinein, und Warren Hastings, der englische Chef, schreitet wie das Schicksal näher und näher, bis die Liebeskatastrophe der Begum so weit gediehen ist, daß sie mit der Katastrophe des Landes zusammenfallen kann. Der Landsmann Dyce wird geopfert, die um ihren Liebesglauben betrogene Fürstin tödtet sich, das Land verfällt der ostindischen Compagnie.

Dieser an sich reichhaltige Vorgang wird belebt durch die Liebesintrigue des Dyce mit einer Sclavin der Begum, Schirin, und durch die drastische Entdeckung dieser Liebesintrigue.

Man sieht, das Thema war wohl gewählt und gegliedert, Halm war gründlich abgegangen von der Art seiner früheren Compositionen, und hatte sich der breiteren, mannigfach charakteristisch die Menschen wie die Vorgänge entwickelnden Form zugewendet, welche in unsrer dramatischen Literatur natürlich und classisch geworden ist. Möge es ihn nicht irre machen, daß die Einführung des Stückes nicht glücklich gediehen ist. Sein Uebergang zu gesünderer Form wird nicht ohne Lohn bleiben.

Frau Rettich hat das Stück zuerst in Berlin als Gast gebracht, und keinen vollen Erfolg damit erzielt, weil die Ueberraschung der Liebenden, Schirin und Dyce, Anstoß gegeben, und weil der da-

malige letzte Act keine Befriedigung gewährte. Frau Rettich selbst war auch nicht geeignet, einer um Liebe verzweifelnden etwa dreißigjährigen Frau den günstigsten Ausdruck zu verleihn. Jene Ueberraschung der schlafenden Liebesleute hat im Burgtheater keine Störung veranlaßt, und Halm hat den letzten Act glücklich umgearbeitet. Der jetzige, tragische Schluß ist eine gründliche Verbesserung. Den schlechten Dyce zuletzt auch noch feig und das Ganze ohne eigentliche Katastrophe ausgehen zu sehn, wie es in der Berliner Aufführung der Fall gewesen, mußte den Gesammteindruck schädigen.

Zu bemängeln bleibt am Stück wohl noch, daß die Begum gar keinen nationalen Zusammenhang mit ihrer Heimath zeigt, daß ihr Sitte, Vaterland und Staat gar Nichts bedeutet, und daß ihr die Liebe eines nichtswürdigen Patrones Alles ist. Da dieser Patron in allen Beziehungen nichtig, so leidet sie selbst unter dem Rückschlusse von solchem Geliebten auf die Liebende. Wie viel bedeutet sie selbst, wenn ein Wicht ihr Alles bedeutet? Hier hängt der Autor noch in den Schlingen der alten Vorliebe für Capricen, und verliert dadurch an der Größe des Schlusses, welcher im Tode Befriedigung und Erquickung gewähren kann, sobald der sterbende Mensch für einen großen Zweck stirbt.

Halm mag sich auf „Othello" berufen und auf die tragische Berechtigung jeder Leidenschaft, und jedenfalls ist solcher Schritt eines begabten Poeten zur Einfachheit und Wahrhaftigkeit von großem Werthe. Er läßt uns hoffen, daß seine fernere Production sich von der blos künstlich poetischen Marotte, vom Kuhreigen einer lediglich erträumten Welt ganz emancipiren, und uns noch ganz gesunde Dramen schenken werde. Die deutschen Theater werden ihn darin bestärken, und werden ihren eigenen Vortheil finden, wenn sie „Begum Somru" ihrem Publicum vorführen.

Der Sturz des Concordates gestattete in diesem Jahre endlich die Wiederaufnahme des „Königs Johann", welchen ich des Verbotes wegen damals nicht über die Leseprobe hinausgebracht hatte.

Das Stück konnte jetzt gegeben werden, hat aber keinen klaren Eindruck gemacht.

Das war vorauszusehen, sobald das Originalstück nicht einige Zuthat in der Composition erhielt. Die „Historien" Shakespeares sind eben unverändert keine Theaterstücke für uns, wenigstens nicht vor einem lebensvollen Publicum, wie es in Wien den Ton angiebt.

In diesen „Historien" ist der historische Vorgang und die Charakteristik der vorherrschende Gesichtspunkt, die dramatische Composition steht in zweiter Linie, und tritt mitunter ganz zurück. Es fehlt also der durchströmende, geschlossene Zug der Handlung. Es geschieht Viel, aber das Geschehen steht im Vordergrunde, das Handeln, die eigentliche Macht des Dramas, die persönliche Entwickelung des Menschen durch folgerichtige Thätigkeit, der eigentliche dramatische Quell des Geschehens bleibt meist verdeckt. Wir sind deßhalb zweifelhaft, für wen wir uns interessiren sollen, und im Theaterstück müssen wir uns für Personen interessiren: wir zersplittern unsre Theilnahme auf Partien, auf einzelne Scenen — wir bleiben ohne den Eindruck einer gesammelten Handlung.

Dazu hatte die Inscenesetzung auch noch das Nächstliegende verabsäumt: sie hatte auf den Proben nicht wahrgenommen, daß die Personen viel zu viel Unklares und Schwülstiges sprechen, und daß sie davon befreit werden mußten, wenn sie nicht sämmtlich ihre Reden abstumpfen und wirkungslos machen sollten. Hätte das Stück nicht den Namen Shakespeares an der Stirn getragen, so wäre die Aufführung an dem überbauschenden, krausen Bombast zu Grunde gegangen.

König Johann gehört nicht zu den besseren Stücken Shakespeares, und man hat deßhalb auch früher die Echtheit desselben angezweifelt. Der Unterschied im Ausdrucke ist neben „Hamlet", „Macbeth", „Othello" ein sehr großer. Der Dichter des „Königs Johann" steckt noch tief in der Modeform der Elisabeth-Zeit, welche über keine Rede, über kein Wort glatt hinweg kann, sondern Ana-

logien sucht, Vergleiche herbeizieht, über Witzstecken stolpert, kurz nach unsern Begriffen schwülstig, gesucht, geschmacklos wird. Jede Einfachheit geht verloren, jeder Nachdruck mit ihr. Die Gedanken, im eigentlichen Shakespeare späterer Periode so fein und so groß, so unscheinbar oft und doch so mächtig — sie verkrüppeln hier fast alle im Entstehen durch überbreite Ausführung, oder sie ersaufen im Wortschwall. Fast alle, denn die Klaue des Löwen ist wohl einige Male sichtbar, und zwar in denselben Wendungen, welche in späteren Stücken bündiger zum Vorschein kommen, zum Beispiele „Ungeduld hat ihr Vorrecht".

Kommt nun hinzu, daß alle endlosen Reden nicht unterstützt werden von dramatischer Spannung, sondern im Grunde immer monologisch erscheinen, wenn sie auch in Gegenwart andrer Personen gesprochen werden, so ergiebt sich die kaum überwindliche Schwierigkeit, mit solchen Reden ein Theaterpublicum wirklich zu treffen. Oder sind denn die großen tragischen Reden Constanzens etwas Anderes als Monologe? Erscheinen sie nicht wie Bravour-Arien? Auf den Gang der Handlung üben sie nicht den geringsten Einfluß; ja, wir wissen's vorher, daß sie gar keine Wirkung haben können, daß nur die Mutter ihre Schuldigkeit thun muß. Wenn wir's uns ganz überlegen, so kommen wir sogar zu dem Resultate: die Figur der Constanze kann ausgeschieden werden aus dem Personal, ohne daß in den Vorgängen das Mindeste verändert wird. Sie hat nur zu klagen. Solche Bemerkung ist aber vernichtend für den dramatischen Begriff und für den armen Schauspieler, welcher außerhalb des organischen Verbandes einen blos declamatorischen Effect suchen und erzwingen muß. Im Laufe der Acte kommt man selbst beim Bastard Faulconbridge, einer vortrefflich gedachten Hauptfigur, auf den Gedanken, ob sie denn eigentlich nöthig sei, ob sie nicht durch einen Botenläufer ersetzt werden könne. Er spricht zu Allem mit, aber er gewinnt nirgends einen Einfluß auf die Handlung. Hier stehen wir eben vor einem innersten Gebrechen

einer „Historie“, welche den Vorgang in Begebenheiten und Geschehnissen vorüberführt, und nicht in Entwickelung der handelnden Personen. Und deßhalb haben die Schauspieler einen so trostlos schweren Stand in solcher „Historie“, deßhalb hat die Inscenesetzung solch einer Halbform vor allem Uebrigen darauf zu achten, daß die ohnehin in die leere Luft sprechenden Schauspieler nicht auch noch breit und redselig zu sprechen haben. Herr Baumeister, welcher den Bastard zuerst gut spielte, war zuletzt ohne Athem, Stimme und Wirkung, die leere Luft hatte Alles verzehrt.

Das Stück ist reich an Stoff und Gegensätzen und Charakteren. Eine talentvolle Bearbeitung, welche sich zu Veränderungen im Gange entschließt, zu sichtlicher Motivirung in der Scenenfolge, könnte wohl ein Repertoirestück für unsre Bühne gewinnen aus dieser bloßen Historie.

Am Schlusse der Saison brachten die Schauspieler endlich der Direction eine Vorstellung zu Hilfe, welche die warme Theilnahme des Publicums gewann. Sie hatten für sich das Fragment von Grillparzers „Esther“ einstudirt, und gaben es im Operntheater zum Besten eines Wohlthätigkeitszweckes. Es fand enthusiastische Aufnahme, und ging dann in's Burgtheater über.

Wir hatten schon vor Jahren Grillparzer die Erlaubniß abgerungen, dies Fragment aufzuführen. Sehr ungern gab er sie. Er liebt es nicht mehr, an die Oeffentlichkeit gezogen zu werden, und war herzlich froh, als die Besetzung Schwierigkeiten zeigte, und das Unternehmen liegen bleiben mußte. Eine Schauspielerin nämlich hatte sich die Rolle der Esther von ihm erbeten, welche ich ungeeignet fand für diese Aufgabe; er aber wollte sich den Aerger erspart sehn, sein halb gegebenes Versprechen zurück zu nehmen.

Jetzt war dies Hinderniß veraltet, die Schauspieler beriefen sich auf die frühere Erlaubniß, und wir sahen im Opernhause den Vorhang aufgehen zu dem zweiactigen Drama, ihm, dem alten Herrn, zur Sorge, uns Allen zu großer Freude. Trotz der Mittagszeit

war das Opernhaus voll. Die Wiener wissen es zu schätzen, wenn ihr größter Dichter eine Spende zuläßt, und sie hörten, sie hörten in einer Stille, daß auch nicht eine Sylbe verloren gehen konnte.

Am Hofe zu Susa sind alle Parteien in Verwirrung, weil sich der König von seiner eigensinnigen Gemahlin geschieden hat. Was sollen sie thun? Was wird geschehen? Auf welcher Seite ist Gewinn zu erwarten? Letzteres fragt besonders Haman, ein hoher Staatsbeamter, ein Musterbild von diplomatischer Vorsicht und Eigennützigkeit. Sich nirgendhin vergeben, Alles einleiten, für gar Nichts Verantwortlichkeit übernehmen, für Alles aber sich den Lohn sichern, wenn der Erfolg eintritt — das ist sein Wesen, reiflichst vom Dichter gezeichnet, reiflich von Lewinsky dargestellt. In diesem Sinne hat Haman veranstaltet, daß die schönsten Mädchen des Reichs an den Hof gebracht und dem Könige zur Wahl vorgestellt werden. Er wird ja dann die neue Königin geschaffen haben, und allen Dank ernten.

Der König dagegen hat in einer großen Rede — meisterhaft vorgetragen von Sonnenthal — sich zornig ausgesprochen, daß er bei all seiner Macht ein Sclave seiner Sclaven wäre, denn er müßte durch ihr Auge sehn, durch ihr Ohr hören, und sie zeigten und böten ihm stets Falsches, sie suchten ihren Vortheil, nicht das Wohl des Volkes, nicht das Wohl des Königs, welcher wirkungslos sei mit aller Liebe und mit allem Drange, seine Liebe zu bethätigen.

Bei dieser Stimmung hat die bloße Mädchenschau wenig Aussicht auf eine Wahl. Ja, der Unmuth des Königs wird durch dieselbe nur gesteigert, und zu Hamans Verzweiflung will er auch das letzte Mädchen von dannen schicken — da gewahrt er, daß dies Mädchen selbst gar nichts Anderes will, als fortgeschickt zu werden.

Es ist Esther, eine Jüdin, natürlich, klug, fast weise. — Diese Weisheit wäre eine Gefahr für den Charakter des jungen Mädchens, wenn der Dichter nicht ein Poet ersten Ranges ist. Grillparzer hat seine größte Kraft darin bewiesen, daß die Reden Esthers nur an Weisheit streifen, und mit der Jugend vereinbar sind. Sie ent-

springen nicht aus bewußter Erfahrung, sie entspringen aus einem glücklich begabten Naturell, welches neben Mardochai, einem jüdischen Philosophen, aufgewachsen ist. Esther hat Logik eingesogen ohne Absicht, und so ist sie jetzt verständig vor dem Könige ohne Absicht, und da sie übrigens gut und liebenswürdig, und da der König ebenfalls gut und liebenswürdig, so finden sich in einer langen Scene — ein Meisterstück von feiner, echter Liebesscene! — die beiden Menschen dergestalt zu einander, daß Jedermann im Publicum innerlich zustimmt und ruft: Ja, so entsteht wahre Liebe, die Beiden lieben sich, sie gehören zu einander, sie sind König und Königin — und so fällt der Vorhang unter enthusiastischer Zustimmung des ganzen Hauses; das Fragment ist zu Ende.

Das Fragment? Ist es denn eines? Ich finde, die Vorstellung hat erwiesen, daß es ein Stück ist, nicht blos ein Fragment. Einige breitere Vorbereitungen im ersten Acte, welche allerdings für ein längeres Stück angelegt sind, brauchen nur abgekürzt zu werden, und es entsteht auch die wünschenswerthe Symmetrie, und ein zweiactiges Stück ist abgerundet. Es liegt da seit langen Jahren beim Dichter als Fragment, weil der Dichter klar oder unklar empfunden hat, daß er sich mit dieser großen, und was die Hauptsache ist, mit dieser abschließenden Liebesscene die Fortsetzung erschwert, wenn nicht vergeben hat. Ich meine: vergeben. Die höchste Karte ist ausgespielt, was kann nun kommen? Prüfungen? Rückgänge? Weil sie eine Jüdin ist, und die Juden fremd und verachtet waren? Das wird bei dem Sinne des Königs abfallend, nicht steigernd erscheinen. So wie König und Esther angelegt sind, müssen sie schließlich doch vereinigt werden, oder es muß ein Trauerspiel entstehn, dessen wohlthuende Macht nicht abzusehen ist nach dem, was vorliegt. Hofintriguen, Verhetzung der beiden Hauptpersonen, schmerzliche Trennung, welche nur auf gemachten Motiven beruht, also kein gutes Trauerspiel. Das verlängerte Schauspiel aber wird die Höhe dieser Liebesscene kaum wieder erreichen können, und wenn es

sie wieder erreicht, so wird die Steigerung fehlen, und wir werden den mühsamen Weg bedauern, der nur an dasselbe Ziel führt.

In diesem Gedankengange wird wohl die Erklärung zu finden sein, daß Grillparzer die Arbeit hat liegen lassen als Fragment. Wie dem auch sei, der alte Herr legt schwerlich nochmals die Hand an dieses Werk, und so thun wir Recht, wenn wir uns die reizende, mit vielfältiger Weisheit bedachte Gabe als zweiactiges Drama aneignen. Sie ist eine schöne Bereicherung der Literatur und des Repertoires.

Es ist dieser König eine vortreffliche Kunstleistung Sonnenthals, und ich mußte mir eingestehen: es war gut, daß wir damals gehindert wurden an der Inscenesetzung dieser Esther, Sonnenthal wäre noch nicht so vollständig ausgebildet gewesen für diese Rolle, wie er es seit der Zeit geworden, nicht ganz so ausgerüstet, die Rolle in allen Theilen, in den rhetorischen, wie in der allmäligen Enthüllung der Gefühle vollendet darzustellen. Auch Fräulein Bognar traf Haltung, Sinn und Kern der Esther in glücklichem Grade.

Alles Uebrige, was dieses Theaterjahr gebracht, ist wie Spreu vor dem Winde in die Luft der Vergessenheit geflogen — es war eine unfruchtbare Saison. Und nicht blos unfruchtbar, sie war verwüstend. Namentlich sind die Schauspieler sämmtlich zurückgegangen; einzelne unter ihnen, und zwar unter den ersten, welche fortwährender Aufmerksamkeit bedurften, sind dem Untergange nahegebracht — das Burgtheater, die letzte Haltestätte des leider planlos hintaumelnden deutschen Theaters, treibt wie ein steuerloses Floß auf den gefährlichen Wellen des Zufalls und ist in Gefahr verloren zu gehen.

Ich kann wohl mit Zustimmung des ganzen alten Burgtheater-Publicums fragen: wo lag die Nothwendigkeit eines Wechsels, für dessen Gelingen so wenig sachgemäße Sicherstellung vorhanden war?

Möge bald eine frische Kraft zur Leitung gefunden werden, um einem Niedergange Einhalt zu thun, welcher nicht blos für Wien, sondern für das ganze deutsche Schauspiel ein Unglück ist.

Die Erfüllung dieses Wunsches würde freilich in gefährlicher

Weise vertagt, wenn die allgemeine Wiener Stimme Recht behielte in Erklärung der Absichten, welche bei diesem Directionswechsel im Hintergrunde obgewaltet. Dann wäre selbst Baron von Münch nur als Schwelle benützt worden für den Einzug eines Intendanzwesens, wie es an kleineren deutschen Hoftheatern verwüstend grassirt hat. Dann folgte auf den Münch'schen Marasmus die galoppirende Schwindsucht.

Jenes alsdann zum ersten Mal in die Burg einziehende Intendanzwesen ist innerlich ganz ohne Interesse für das deutsche Schauspiel, es hat nur die Tamtam-Schläge der Zeitungen vor Augen. Dem Grundcharakter des Burgtheaters läuft es schnurstracks zuwider, indem es alle ersinnlichen Mittel äußerer Blendung herbeizieht, und das Einfache zerstört, also gerade das zerstört, wodurch das Burgtheater Burgtheater geworden ist.

Das einfache Wort, das intime Schauspiel, die keusche Classicität, welche jedem sinnigen Menschen verständlich — sie sind die Grundelemente des Burgtheaters. Dafür hat es Kaiser Joseph gegründet. Für die Erhaltung dieses Instituts sollen die regierenden Herren eintreten.

Hoffentlich werden die alten, echten Freunde des Burgtheaters wieder Einfluß gewinnen an entscheidender Stelle, und werden die Wahl dahin lenken helfen, wo neben der Frische auch Liebe fürs deutsche Schauspiel wohnt und wo das Bedürfniß dauernder Schöpfung waltet. Nur dann kann der deutschen Bühne ihr einfacher Tempel im Burgtheater wieder erworben werden.

Ich persönlich, in Jahren vorgerückt, stehe dabei ganz außer Frage. Ich habe denn auch Nichts mehr hinzuzusetzen als das Geständniß, daß ich mit tiefem Schmerze vom Burgtheater geschieden bin. An diesem Schmerze hat die Besorgniß den größten Antheil gehabt: es werde das so eigenthümliche Institut nun wie so manches deutsche Intendanztheater einer blos äußerlichen Führung überliefert werden.

Druck von Otto Wigand in Leipzig.